

Raccontare *Narrating* la città *the City*



in_bo

Volume 11

n°15, 2020

ISSN 2036 1602

Registrazione presso il Tribunale di Bologna n. 7895 del 30 ottobre 2008

A cura di *Edited by*

Michele Francesco Barale

Matteo Vianello

Direttore responsabile *Editor in Chief*

Luigi Bartolomei | Università di Bologna, Italy

Comitato scientifico *Scientific Committee*

Ernesto Antonini | Università di Bologna, Italy

Sérgio Barreiros Proença | CIAUD - Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design, Portugal

Eduardo Delgado Orusco | Reset Arquitectura, Spain

Esteban Fernández-Cobián | Universidade da Coruña, Spain

Arzu Gönenç Sorguç | METU - Middle East Technical University, Turkey

Silvia Malcovati | Politecnico di Torino/Fachhochschule Potsdam, Italy/Germany

Sara Marini | Università Iuav di Venezia, Italy

Thomas Oles | Swedish University of Agricultural Sciences, Sweden

Alberto Perez Gomez | McGill University, Canada

Claudio Sgarbi | Carleton University, Canada

Teresa Stoppani | Architectural Association, United Kingdom

Comitato editoriale *Editorial Board*

Michele Francesco Barale | ricercatore indipendente e giornalista, Italy

Jacopo Benedetti | Università Roma Tre, Italy

Gianluca Buoncorno | Università degli Studi di Firenze, Italy

Andrea Conti | Swedish University of Agricultural Sciences, Sweden

Francesca Cremasco | Università degli Studi di Udine, Italy

Marco Ferrari | Università di Ferrara, Italy

Marianna Gaetani | Politecnico di Torino, Italy

Stefano Politi | Università di Bologna, Italy

Matteo Vianello | Università Iuav di Venezia, Italy

Journal Manager *Journal Manager*

Sofia Nannini | Politecnico di Torino, Italy

in_bo è una rivista bilingue (italiano/inglese), digitale e *open-access*, fondata nel 2008 e di proprietà del Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna.

La rivista è gestita in collaborazione con il Centro Studi Cherubino Ghirardacci (Bologna) e la Fondazione Flaminia (Ravenna).

in_bo è indicizzata in numerosi database nazionali e internazionali. Dal 2016 è stata inserita nell'[elenco ANVUR delle riviste](#) di classe A ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale. Nel 2019 la rivista è stata ammessa nel database bibliografico Scopus di Elsevier.

I saggi facenti parte della sezione "articoli" sono stati selezionati tramite un processo di *double-blind peer review*.

La redazione ringrazia i revisori per il loro lavoro.

in_bo is a bilingual, open-access and online journal, founded in 2008 and property of the Department of Architecture of the University of Bologna. The journal is run in collaboration between the Centro Studi Cherubino Ghirardacci (Bologna) and the Flaminia Foundation (Ravenna).

in_bo is indexed in many Italian and international databases. Since 2016, *in_bo* is rated as a "classe A" journal by ANVUR (Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes). In 2019 *in_bo* was accepted in Elsevier's Scopus.

The essays published in the "papers" section have been selected through a double-blind peer review process.

The editorial team is grateful to the reviewers for their work.

Progetto grafico *Graphic Design*

Gianluca Buoncorno

In copertina *Cover Image*

Ana Aragão, *A cidade ideal*, 2020

Copyright © The Authors (2020).

This journal is published under a

[Creative Commons Attribution-](#)

[NonCommercial Licence 3.0](#) (CC-BY-NC).

in_bo può essere letta online sul sito

in_bo can be read online here

https://in_bo.unibo.it

Per domande e informazioni scrivete a

For inquiries and information write us at

in_bo@unibo.it

indice index

editoriale editorial

Cities Are Not Made of Only Bricks: Towards Alternative Relationships Between Architecture and Urban Narratives	2
--	---

Matteo Vianello, Luigi Bartolomei

relatori invitati invited speakers

Narrative Language, Architecture and the City	8
--	---

Alberto Pérez-Gómez

2020: Odissea nello spazio	16
-----------------------------------	----

Sara Marini

Here-after City	20
------------------------	----

Giacomo Pala

articoli articles

Di cosa in cosa, città e architetture tra <i>flâneur</i>, <i>micro-récits</i> e paranarrativa	24
--	----

Francesca Belloni

Una narrazione della città compatta. Rileggere Mario De Renzi attraverso	42
---	----

Una giornata Particolare

Alessandra Carlini

Spatial Stories of Izmir: A Narrative Study on the Influence of Trader Families on the Spatial Development of the Port City	56
--	----

Fatma Tanış, Klaske Havik

Digital Urban Narratives: The Images of the City in the Age of Big Data	68
--	----

Maria Valese, Herbert Natta

Ville, Symbolique, Forme, Projets: Communicating the <i>Grands Projets</i> in Paris During the 1980s	80
---	----

Chiara Velicogna

visioni visual

A cidade ideal	90
-----------------------	----

Ana Aragão

B.	94
-----------	----

ROBOCOOP

Memory of the City	102
---------------------------	-----

Andrea Raičević

recensioni review

Cartoline e recinzioni. Le politiche del decoro tra corpo, mondo e narrazione	112
--	-----

Chiara Finizza, Gianluca Poggi

autori authors

affiliazioni, contatti, biografie	120
--	-----

affiliations, contacts, biographies

traduzioni translations

titoli, abstract, parole chiave	124
--	-----

titles, abstracts, keywords

editoriale *editorial*

Matteo Vianello

Università Iuav di Venezia | mvianello@iuav.it

ORCID 0000-0002-2975-504X

Luigi Bartolomei

Università di Bologna | luigi.bartolomei@unibo.it

ORCID 0000-0003-3538-1555

Traduzione in italiano in fondo

Cities Are Not Made of Only Bricks: Towards Alternative Relationships Between Architecture and Urban Narratives

The last decades of the 20th century, marked by the biggest, most crowded and (especially) most complex cities of urban history, are challenging the current conceptions of architectural and urban narratives. What is being undermined is the narrative capacity of design, its potential to deal with the contemporary urban *Zeitgeist* and affect it, provided that it is recognizable and is one in the continuous metamorphosis and fragmentation of urban communities, respect to which urban planning should re-establish its ethical responsibility.

Nowadays, the relationship between the project and the narratives that describe and produce the urban space shows a very fragile balance that complicates any intervention.

Considering the city in its metaphors, as it is said or narrated, induces a new focus on its human component. This is a new delicacy since, especially with the industrial revolution, planning was resolved in the projection of capitalist logics onto the city, out of the intention of embracing the spontaneous phenomena of urban living.

Today, the complexity and sometimes the reluctance of urban planners in acting decisively on cities, also derives from the good practice of listening to the voices of the people.

Several examples already show how this exercise is producing a multitude of realizations to correct previous unilateral dynamics, projection of common stereotypes or consequence of *clichés* on cities and their inhabitants.

The most common mistake is to restrict the complexity and the plurality of intertwined narratives to a single story. This attempt at simplification is in fact a temptation.

On one hand, for example, when a narrative recurs and is emphasized and elevated as a *branding* tool, the potentially constructive relationship between space and design systematically turns into its opposite, that is, into an apparatus that distorts and distances intentions from results.

On the other hand, it may happen that a one-sided narrative is produced and not just followed: the intense and layered system of codes and rules that make up the regulatory instrument of our cities is configured as a narrative. An excess of rigidity tends to drive individual subjectivities towards an objective and univocal synthesis of urban phenomena, towards the construction of prefigured (sometimes oligarchic or partial) city models.

What then is the role of narratives with respect to the

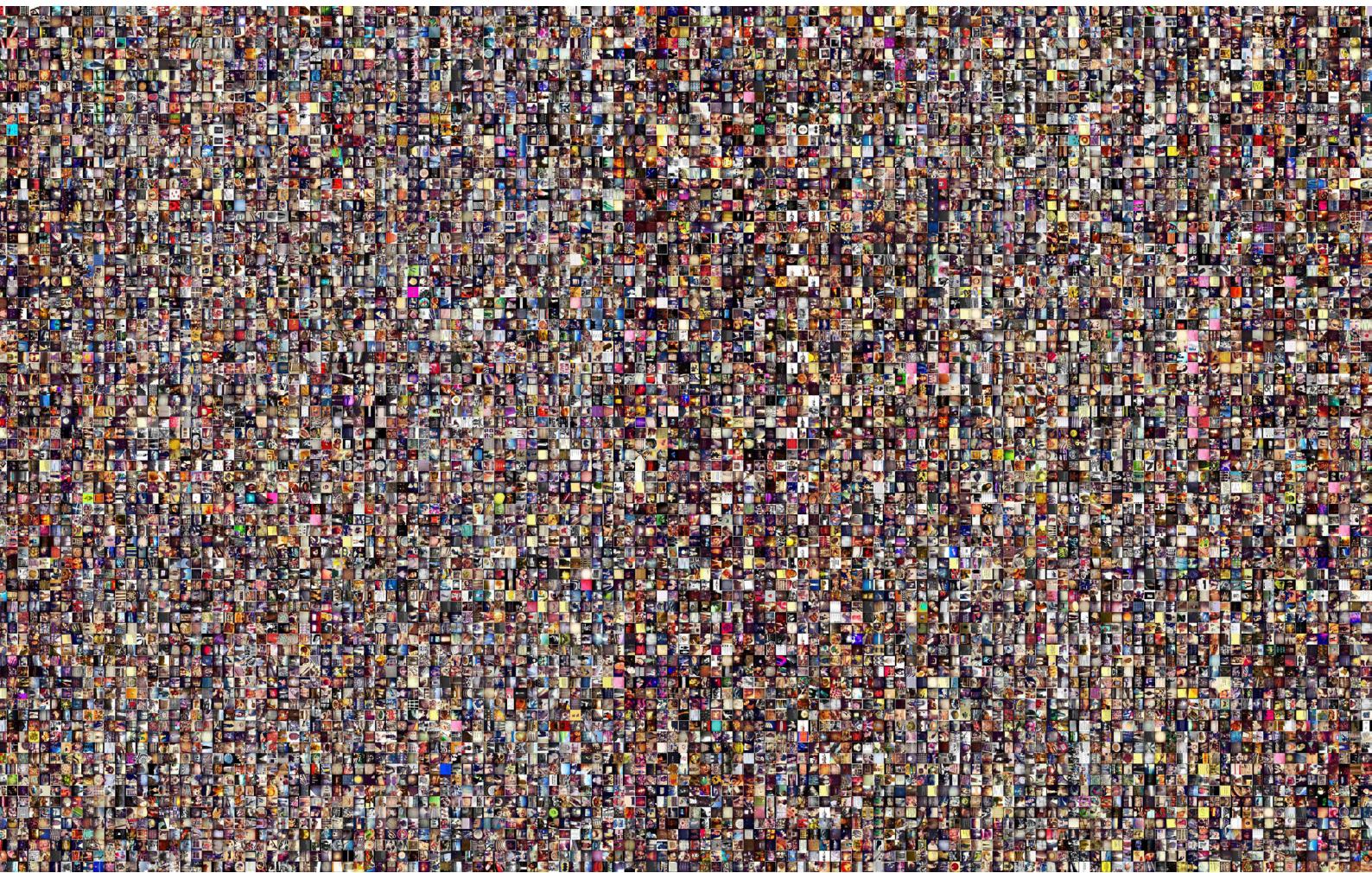


architectural and urban project? What shifts does their consideration produce in design practice and what effects could it produce?

With the very high purpose, utopian but meaningful of contemporary tendencies, to reconcile with the complexity of the contemporary city, this issue of our magazine, *Narrating the city*, has identified some themes in the relationship between architecture and narratives with possible operational and ethical repercussions on architecture and urban design.

Focusing on the relationship between architecture and social life in urban contexts, Alberto Pérez-Gómez describes the possibility of the language of architecture to embrace the habits of urban communities. Recovering and joining heterogeneous theoretical frameworks coming from cognitive studies and history of architecture, Pérez-Gómez argues the re-discovery of architecture as storyteller of the citizens' everyday practices and actions, which spontaneously arises from their habits over the urban space. This position calls for the restoration of ethics in the design of architecture, through the involvement

and interpretation of the cultural environment expressed by the citizens' daily practices. In addition to outlining a new horizon, the position of Pérez-Gómez indirectly argues the inadequacy of the modernist approach to a decontextualized architecture that, since the second half of the twentieth century, has produced an ongoing divergence between architectural design and community narratives. The symptoms of such a disconnect have been highlighted by other experiences in which architecture has become predominantly an instrument of political power. These cases bear witness to the friction between 'top-down' narratives and 'bottom-up' phenomena, which act as evidence of the action of urban communities. In this sense we invite to read Chiara Velicogna's description of the progressive series of urban transformations carried out in Paris during the government of Francois Mitterand, in the 1980s. Chiara Finizzi and Gianluca Poggi review the definition and understanding of perceptive and moral codes at the basis of the progressive development of policies and rules of urban decorum, in opposition to those of degradation. Furthermore, regarding the confrontation between power and citizens,



between global and local, an original point of view is suggested in the essay by Fatma Tanis and Klaske Havic, which explores the city of Izmir as a case study for observing how the commercial activity of the port has produced a minute social fabric and a peculiar urban culture, long and slowly developed from the families originally involved in the harbour mercantile activity. This case is of particular interest, it illustrates how private interests conform to public space and its perception.

Beside a collective perspective, new relations between architectural practice and urban narratives could be built up also from the personal point of view of individuals. Especially at the time of this writing, we are forcibly witnessing a stretching of urban narratives according to an individual point of view, since the current pandemic scenario has temporarily suspended all common collective phenomena of the city. However, even before this current situation, the cornerstones of production and projection of meaning, in relation to collective living – social networks today, television yesterday – fostered the individualization of users, both concerning the design of

Nadav Hochman and Lev Manovich,
*Zooming into an Instagram City:
Reading the local through social media.*
Sample of four consecutive days from Montage
visualization of 53,498 photos from Tokyo
taken between the 18th and the 25th of February 2012.
<https://phototrails.net/tokyo-montage-3/>

content and the palm-sized shape of the devices we use. They are windows through which we can travel with our gaze and with blinkers that lead our attention only to our own interests, daily and precisely indexed. New media are also the tools with which the city can be produced, through the accumulation – not always the intersection – of an unprecedented quantity of individual stories which continuously remodel the urban image, as Maria Valese and Herbert Natta outline in their contribution.

In contrast to egotistic narrations of such pseudo-travels, the essay by Sara Marini considers the narrative potential of travel, when this can open up to change and unexpected events. Travel becomes a synesthetic experience, a time for a personal relationship with things around us, enhancing the novelty disclosing from their approach and also what the traveller discovers in themselves. These two dimensions intertwine when travel becomes a narration – and that very moment always occurs. Travel fills up with what we have seen and also with what has not appeared, what we have interpreted or maybe only imagined so that we could share it with ourselves or with others on a level defined by a higher, or simply different, truth, if compared to an objective, impersonal, satellite description. In the realm of architectural projects, travel narratives imply the passing of simple experience towards new lands, which appear as territories rich in renewed dimensions of living.

In this sense, design can be interpreted within the dimension of travel. Predicting and imagining are part of travel which suspends existing spatial conditions, allowing the architectural design to narrate unexplored yet present spaces, going beyond the fixity of those narrations born out of an objective and specialized perspective.

This is also enriched by Alessandra Carlini's work, which exhibits an unprecedented narrative of one of the buildings by Mario De Renzi in Rome, Palazzo Federici, through Ettore Scola's film *Una giornata particolare*.

The journey of the camera across the building emerges also in Andrea Raicevic's works. Several photographic techniques replicate the behaviour of memory, allowing images to produce biographic and personal urban narratives. A series of under/multiple photographic expositions mimic the amnesias of the mind, reproducing the incoherent archive of one's own memories and fragments.

Finally, Raicevic's photographic memory of the city led to consider the dimension of time in relation to architecture. In the swirling change of the urban palimpsest there is a dimension showing more inertia to change and which can only accept additions and scratches, never severe and quick demolitions: this is what Giacomo Pala defines as *paratopia*. It is a space for meanings, which grasps onto the space of matter like a parasitic or symbiotic organism, and gives voice to things unveiling their mythological and ideological origins.

In Pala's *Here-after City*, the archaeological dimension emerging from time can be perceived from the reading of the city's architecture as a place where every tale, myth and narrative is deposited.

The concept of *paratopia* emphasizes above all the historical dimension, yet, in older times, it could also illuminate the future

of cities with a theleological perspective. The nature of things and the myth of their foundation were not only the response to their presence, but also the condition for any possible future use.

Parallel to Pala's *paratopia*, Francesca Belloni addresses the role of ephemeral and performative design in changing narratives and understandings of the public space. It does so starting from *Manifesta 12* in Palermo, when ephemeral appearances of light interventions within the city have confirmed the role of architecture compared to urban narratives. The contributions in this volume, at the intersection with the latter already mentioned, allow us to assert that rather than the built architectural object, the process behind it, is that of building (also temporary scenarios) is the elementary piece of the narrative with which a city identifies and projects itself on the world. While permanent architecture is presented as *opera aperta*, built and included within different systems of meaning, ephemeral architecture in these systems of signification constitute - small or large - turning points, but in both cases is everywhere *building* that presents itself as a syntactic node, the consequence and the origin of a new point of view, a turning point in one of the possible narratives.

The architectural project settles with the private narration of places as much as building (for the public and political determination that it needs) establishes with their collective understanding. If the design practice can be a projection of individual meanings, (which is a private and personal dimension), building is inevitably a political action and choral product, so that the relationship between individual and society in the role of appearance or protagonist of the stories with which the city is produced, is one of the central themes of this volume.

Finally, it is said that today, we live through the sociality of multiple belongings, several are the narratives in which we are seen as the actors. The intersection between belonging generates strictly individual situations, certainly amplified by the possibility of participating in distant contexts in a virtual communication. The scale of the neighbourhood confronts the European and world districts of production of goods and culture for many academics and professionals.

In addition to the city in which one lives, we are citizens of a global city, as witnessed by the *collage* of architecture of the design of Ana Aragão, this issue's cover, current *mise en scene* of the iconic theme of the ideal city. Compared to its historical precedents, however, the perspective is accelerated and a central walkway shows where it comes from without indicating where it goes, flanked by a mix of collapsing old icons and emerging new organic and vernacular urban tissues. Another significant difference from the models of the Renaissance is the absence of innovative design. The city of Aragão is a collection of monuments and building types, including those of the 'mainstream catalogue building', ordered as in a museum of anatomy, according to shelves that have lost their scale and proportion. The space is defined by the relationship between the elements, but it is not in harmony: the only models are still those that belong to the past, even if it is recognized that they are outdated ones. Because of this it seemed to us that

the design that Ana Aragão offered to our magazine was an exasperated or provocative - but not false - metaphor of our time.

We fear, however, that such a central, monumental and unique urban axis could not actually be well identifiable, but rather recognizable only at a distance and retrospectively, through the bundle that draws many separate paths between the rubble of different and distant cultural references which suddenly came to be close.

Since the fall of the modernist approach to urban planning, it is finally acquired that the construction of urban identity is a plural phenomenon, although most of the actors participate unconsciously. The city and its image are revealed as the largest and most complex collective construction: the work of citizens, architects, institutions, politicians, investors, entrepreneurs, associations and the third sector, etc.

Now, if in this collective construction not only the built environment but rather the process of building are points of articulation, it is the paradigm of the project and the designer that must change towards new figures and models, less self-referential and authorial and more dialogical and political. The project will also have to focus more and more on the process components to be really effective. Instead of super-imposing, the role of designers seems to be that of a figure of mediation, among the many narratives that identify the profile of a context and the private and collective desires of its inhabitants.

Alberto Pérez-Gómez

McGill University | alberto.perez-gomez@mcgill.ca

KEYWORDS

Language; History of Architecture; Culture; Narratives; Urban Communities

ABSTRACT

The contribution offers a new perspective on the topic of narratives, settling links between the city, cognitive theories and the history of Architecture. As it has been neglected from a historical perspective, the power of narratives in architecture is being investigated at its most intimate roots. The paper succeeds in this work by drawing on the theories of cognitive and semiotic psychology, shedding light on architecture through its users. The individual in society, its construction, and most intimate contamination are intrinsically linked to the milieu of his/her own communities, in a continuous interaction between actions and habits, between phenomena and consolidated, stored narratives. A new space for architecture emerges. A space that not only supports as a shelter but also influences these habits, actively participating in the urban storytelling training process.

Thus, as part of a whole, the architect finds his own place in contemporary cultural narratives, abandoning the deterministic idea of a 'creator' capable of harnessing and synthesizing the city by parameters. The search for the join between language and architecture is then investigated in selected episodes of architecture history, highlighting the presence of this relationship that has been disregarded by modernity.

Author's conclusions claim a return of the language as the cultural territory on which settling new implications of architecture. Beyond its ethical dimension, beyond the sole expressive capacity of its forms, architecture can become contemporary as it rediscovers the power of its language.

Metadati in italiano in fondo

Narrative Language, Architecture and the City



Cesare Cesariano, "L'età aurea", engraving, from Marco Vitruvio Pollione, Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati* [...]. Second Volume (Como: Gottardo da Ponte, 1521), xxxi v.

Architecture's primary function throughout history may well be to provide a communicative setting for cultures, one that speaks both intellectually and emotionally to embodied consciousness, disclosing attuned places for significant human action. This role has been typically achieved in cities, embodying the very literacy of cultures.

Phenomenology, recently buttressed by findings in enactive cognitive theory, has argued that individual subjectivity is *from the outset* intersubjectivity, we are only insofar as we exist with others in place; intersubjectivity emerging through communally handed down norms, conventions, symbolic artifacts and cultural traditions in which an individual is already embedded¹. This is predominantly enabled by cities: the "space of appearance" as described by Hannah Arendt². While emerging from the world of perception, linguistic, polysemic symbols – also termed natural language – create a break with sensorimotor representations³. This is the world of architectural communication, the real context of architectural

endeavors, one that cannot be understood as being neatly divided into culture and nature, and presuming its objectivity for scientific analysis.

Sensorimotor knowledge stabilizes primarily as *habits*. Habits eventually result in stable gestalts: mostly acquired flexible skills and competences, established yet always open to change⁴. Habit is a trace left by actions. Present actions are shaped by habits because previous actions have given rise to habits. Such actions are never deterministic but always situated in *place* and motivated by purpose and meaning⁵. As Alva Noë puts it: "Without habit there is no calculation, no speech, no thought, no recognition, no game playing."⁶ Noë suggests that we could think of the city, paraphrasing Goethe, as "frozen habit." Habits are neither intellectual knowledge nor involuntary action: they are knowledge that is forthcoming through the body's motricity and effort.⁷ *The comprehensibility of architecture depends on acknowledging habits and framing them in new settings with appropriate atmospheres that may reveal limits and remain*

open to the ineffable. Rather than seeking some unattainable radical novelty, good architecture might thus offer humanity authentic situated freedom.

Just like the lived, emotionally charged environment cannot be reduced to parameters, there is no way that one individual, architect or planner can subsume culture – i.e., the richness of cities. This is a crucial aspect of our contemporary architectural problematic that has been brilliantly explained by Dalibor Vesely.⁸ There are real limitations to the concept of the architect as “creator”, imagining that his or her formal talent and skills may compensate for the flatness of our technological world embodied in postindustrial, alienating urban environments. When habits sediment into environments that convey negative or hostile emotions, however, what is the architect to do? It is not enough to seek more comfortable or behaviorally adequate environments. With a clear understanding of the stakes, the architect must act seeking instead culturally-specific poetic images, perhaps taking clues from expressive moments in relevant art and literature, accepting the “experimental” nature of formal search and perhaps even shock and defamiliarize a complacent society. And yet again, this cannot amount to mere search for novelty. A consideration of viable tools of representation for an architect to create appropriate moods and atmospheres is central to this concern.

A key in my view is narrative language, the language of history and fiction. The reflective subject emerges from the pre-reflective realm; “it is a function of speech, of natural language.”⁹ Emergent speech breaks the silence of the perceptual world and spreads further layers of significance over it; it brings the subject into relationship with itself. Speech cannot be planned without speaking, it is originally a pre-reflective act that brings the subject and object of speech, the speaking subject, into being. Languages are in fact gestural habits, the debris or sediments of the past communicative acts of a community, stored within the corporeal schemas of the contemporary population.¹⁰ Language embodies the shared practical sense of a society; it gives durable form to habits of perception, conception and reflection that have formed within the group.¹¹ Yet, speech is the medium of reflective thought.¹² Natural language is thus the appropriate way to negotiate enactive knowledge towards further action; it is therefore indispensable to drive the architectural project.

Speech and orality are primary.¹³ This is language understood in a sense very different from that of conventional poststructuralist linguistics. It is rather the emerging breath (air) that breaks the silence of the perceptual world and is capable of first giving shape to an atmosphere, spreading a further layer of significance over the world of perception. It is language as Vitruvius evokes it, as primary expression at the dawn of culture, emerging at the origins of architecture in that momentous occasion when humans, brought together by the need to keep a fire going, first assembled and *spoke*, contemplated the heavens, imitated its regularity and then built their first dwellings.¹⁴ Emerging language brings a subject into relationship with its self through an articulated story, which is

a life lived; it allows for the recognition of the ethical self that finds itself as invariable and distinct every morning (after about the age of 4), despite the constant mutations in an individual's lived experience. It enables the *me* that is constructed in the web of narrative discourse and imaginative representation, to be distinct from the *I* that embodies and repeats its history in the form of habits.¹⁵ This is the language that enables one to negotiate enactive knowledge towards further action, the language of history providing ethical orientation for action and the language of the architectural program, properly understood as a fictional projection of potential human life: the language of promises, such as architecture. In avoiding natural language as a fundamental component of the design process, modernist practices, from early 19th century functionalism to contemporary design through algorithms, are doomed to failure. Indeed, if Giorgio Agamben is correct, the aim of architecture, attuned atmospheres or *Stimmung*, lies precisely at the point of articulation between embodiment – in the form of habits – and language, which brings them to awareness and reveals their full affective and cognitive value.

The architecture of the city understood as the opening up of spaces where one may attain self-understanding through action in communion with others: this primary function – traditionally associated with an epiphany of beauty – may indeed be more fundamentally understood as a condition for humanity's psychosomatic health; an environment that harmoniously completes rather than alienates human consciousness.¹⁶ While engineers may be better equipped to solve building design problems in view of pragmatic use, structural efficiency and energy sustainability, architects like to think that they can contribute something of specific significance beyond those issues. Architectural theory, heeding Foucault, has been sometimes skeptical, noting that regardless of intentions, architecture expresses political and economic power. It can function as a sign, like publicity, and often becomes a commodity. Ethical practitioners rightly worry that their work should not merely express self-indulgence. Ultimately, and regardless of the representational intentions of designs – which should be driven by a quest for both beauty and justice – it is evident that communication of some sort, evidently multi-layered, is the primary social and cultural function of our discipline. And yet, while architects tend to think a lot about the role of pictures, drawings, forms, or even spaces as geometric volumes, they generally disregard language – especially the polysemic, inherently poetic languages we speak and write, assuming they have little to do with design and architectural meaning.

It is nevertheless obvious that living, natural languages, such as English, Spanish, Greek or French, constitute our primary mediation between pre-reflective embodied consciousness (with its motor skills), and intellectual articulation. The languages we speak (primarily oral) give us our cultural roots and are our primary medium to communicate. In this essay I want to address in general terms the crucial importance of language – understood in precisely this sense – and its historical relationship with a significant architecture, identifying

some aspects of this relationship and some specific strategies for its involvement in design.

As I have suggested, I take to heart the linguistic nature of human reality, particularly Martin Heidegger's observation that there is no Being before man speaks. I take my cues from philosophical hermeneutics and the concept of emerging language as part of the flesh of the world, in continuity with habits and gestures.¹⁷ I must repeat that this is at odds with a constructivist concept of language as a more or less arbitrary code, and merely acknowledge that this is a vastly complex and hotly debated issue. I will say a few more words about my philosophical position towards the end of this essay.

My concern with language in architecture is not as an auxiliary inspiration, as in the unambiguous prose of technical specifications, or that of rational and consensual design through a committee. Natural – original, polysemic, inherently metaphorical – language is central to the very possibility of retrieving cultural roots for architectural expression that may result in appropriate atmospheric qualities responsive to pre-existing *places*, typically themselves brought to presence through articulate stories. This concern is not current in architectural theory and practice. The contemporary world is generally suspicious of natural language, deemed fuzzy and deceitful, particularly when compared to so-called mathematical languages, such as those that our computers understand and that get things done. In North America, some years ago, writers declared the end of theory in architecture, meaning non-instrumental speculation. Taking certain observations by Foucault as a mantra, they have retained a profound suspicion about language, construing it as an irredeemable instrument of power and manipulation. In recent years, this has resulted in the current obsessions with algorithms and parametric design; a strategy of form generation that deliberately bypasses language while it legitimizes itself with the prospect of infinite formal novelty and its presumed ethical neutrality.

The disregard of language by architects in the process of designing is not as recent as it may appear. In the wake of nineteenth-century positivism and its increasing acceptance of specialization in all areas of knowledge as the only way forward, professional disciplines such as architecture became driven by instrumental efficiency. Taking their cues from the theories of Jean-Nicolas-Louis Durand¹⁸, who argued for rational self-referentiality, architects focused on pragmatic, functionalist concerns, believing that efficiently solving space-planning and structural problems would be sufficient for forms to communicate their function. Nothing else was needed. Intentional expression in analogy to poetic language, as had been theorized during the previous century, was deemed unnecessary and even an aberration. Trying to protect the discipline from the consequences of such a position, effectively becoming a subset of engineering, later architects reacted by associating architecture to the Fine Arts, stressing the importance of formal issues in building composition; most sought only a visual, stylistic coherence, whether motivated by political, religious or aesthetic ideologies, or by the egocentric concerns of an architect's self-expression. Although the

result was in line with aesthetic concerns, the architectural mainstream generally assumed theory (discourse) could be nothing other than applied science or formal methodologies; thus were ignored a rich set of traditional discursive options rooted in mythical and poetic language that had been crucial for generating culturally significant work in the early stages of the history of architecture in Europe.

To put my point across I would like to highlight a few crucial historical moments that are particularly illuminating. Writing in the first century BCE, Vitruvius understood fully the primary communicative function of architecture. Respecting the divisions of knowledge first put forward by Aristotle, his theory – a form of narrative that is totally unlike what we generally take for theory today – included properly theoretical knowledge, *theoría* leading to *sophía*; practical knowledge leading to *phronésis*, narrative wisdom; and technical knowledge, *téchne*. These were autonomous forms of knowing that contributed to the success of architecture as a communicative setting. Repeating the Ancient Greeks' conviction that architecture must imitate the perfect articulation of the superlunary cosmos, Vitruvius insisted in *dispositio* or order on the basis of proportions, stressing the importance of concepts such as commensurability: *symmetría* and *eurythmía*, significantly terms imported from both the plastic arts or *téchne*, and the performing arts associated with the theatre – music, poetry and dance.¹⁹ This articulation that architecture made possible was the most cherished property of culture: it was the aim of Greek *theoría*, the contemplation of order in Nature associated by Plato with *mathémata*, and mostly present to the senses in the celestial realm. This theory was expressed in discursive texts (like philosophy) and, Vitruvius tells us, is the same for a doctor or an architect. The actual practice of architecture, however, was never understood as the *application* of such theory. It involved both practical knowledge, conveyed through stories in the language of everyday life to make wise and prudent decisions, and *téchne-poíesis*, an irreducible knowledge of the body manifested in skills, induced at times by external forces and taught orally in relation to specific tasks while also acknowledging inborn talent. Indeed, Vitruvius' famous section in which he describes how architectural forms should be disposed according to mathematical proportions emulating the order of the cosmos includes, *in continuity*, the importance of storytelling in relation to a category he named *decor* (decorum, correctness – associated also to ornament). *Decor* accounted for crucial issues of meaning and appropriateness of form to cultural situations – we would say programs – as well as natural sites. We easily grasp today the formal issues involved in proportion but often miss the importance of the stories, such as those that illuminate the presence of the famous caryatids in the Athenian Erechtheion. The languages of *mathésis* and every day speech – or *mythos* – were complementary in Antiquity and remained so until the Renaissance. This is explicit in humanist works such as Alberti's *De re Aedificatoria* and Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili*. Thus architecture could open a clearing for dwelling in a menacing, mortal sublunary world; it could communicate articulated order creating harmonious and tempered atmospheres, mimetic

of the heavenly star-dance, yet also dressed appropriately for specific tasks, situations or programs, and framing all-important cultural habits.

In this regard, the *Hypnerotomachia* merits some additional words. This erotic novel, published by Aldus Manutius in Venice in 1499, is one of the most beautiful books ever printed.²⁰ It posits the new Renaissance architecture as a poetic medium whose purpose is to orient life, always torn by desire, vis-a-vis the uncertainties of destiny, and thus make human existence propitious at a time when humanity felt liberated for the first time from medieval theocentric determinism. The story, a strife for love in a dream told by Polifilo, describes attuned and tempered atmospheres that negotiate such desire and make a good life possible – even when confronted with the inevitability of love's separation at death. Only a literary form could have been appropriate to this effect.

The nature of architectural theory started to change after the inception of Cartesian dualism in the seventeenth century, moving away from philosophical and rhetorical discourse and closer to technical knowledge. Nicolas Malebranche, a disciple of Descartes, affirmed that only God is a *true cause* of all things, because only He knows *how* he makes things happen, including the perceived relationship between our minds and our bodies. Even if we will to move our arm, we don't really know *how* we move it, we are only witnessing an *occasional* cause, and ultimately it is God that moves our arm. Conversely, we could infer that whenever we *know* mathematically – clearly and distinctly – *how* something happens, for example *how* a lever operates in terms of the proportions between distances to the fulcrum and applied forces, or *how* an architectural plan or elevation is generated from strict geometrical operations, as is often the case in Baroque design, then we are not only ethically and effectively creative, but our mind is in fact operating through the very same ideas that are in God. Thus *know-how*, the expected aim of instrumental theories – previously *téchne*, Aristotle's irreducible technical knowledge – acquired the status previously held by contemplative *theoría*, eventually becoming *applied science*. In the short term, this assumption produced Baroque instrumental (yet transcendental) theories of architect polymaths like the Theatine father Guarino Guarini,²¹ and eventually the first truly proto-positivistic architectural theory in the Western tradition in the writings of Claude Perrault.²²

Perrault questioned the fundamental assumption that architecture is capable of re-presenting the order of the cosmos. In doing so, he opened up a modern awareness to the question of architecture's meaning. He believed that architecture, like human languages and civil law, changed in time and was the result of human conventions. The fact that the meanings of architecture may depend upon *custom* rather than *nature*, however, did not make it in his view any less important or culturally significant. Like the French language itself, at that point perceived to have attained its summit and proper codification at the Académie Française, architecture could and should be open to further refinement and "progress", thus eventually suggesting the possibility of architectural expression in the form of linguistic analogies.

In the Preface to his treatise, the *Ordonnance* (1683), Perrault questioned the analogy of architectural and musical harmony on the basis of the diversity of the two phenomena, addressed to independent senses conceived as autonomous mechanical receptors of sensory information. Thus he was the first writer ever to reject the usefulness of optical corrections to reconcile the proportional prescriptions derived from traditional theory with the actual execution of buildings expressive of harmonic regularity for an embodied synesthetic consciousness; previously it had always been accepted that such prescriptions should be adapted to accord with the real experience of architecture by the body. For him the only purpose of mathematical rules in architecture was to facilitate practice and systematize all dimensions in classical architecture so that buildings, now understood as aesthetic objects rather than primarily as settings for events, could be built exactly following the designs of the architect. In this way, for Perrault, ideal – mathematical – perfection was externalized into built form. Once this was understood, it became the task of the architect to innovate "aesthetically" within the "tradition" – now perceived as a sort of ornamental syntax – making works increasingly more refined and magnificent, capable of reflecting the glory and accomplishments of France during this period.

During the Enlightenment many architects questioned the instrumental intentions of Perrault's theories (which were easy to disbelieve given the conditions of pre-Industrial Revolution practice) and took his insights as a challenge to understand architectural meaning in relation to natural language rather than to mathematics, foregrounding the issue of decor from Vitruvius. Thus the problem of *expression* became primary.

The architectural theories of character and expression that developed during the eighteenth century are very diverse. They aspired to understand the potential significance of architecture both discursively and emotionally, and I shall not attempt in this summary to do justice to their intricate subtleties. The desire to seek harmony with a Divine nature could not be surrendered easily, particularly in view of the apparently definitive successes of Newtonian cosmology and its God/geometrician. A central concern, however, was to adequately *express* the uses for which a building was destined so that it could provide a harmonious setting to actions, as well as representing the status of the building as if it were a social entity – the *mask* or public persona of its client. Jacques-François Blondel, the most important teacher of architects in Paris around 1750, believed that excellent buildings possessed "a mute poetry, a sweet, interesting, firm or vigorous style, in a word, a certain *melody* that could be tender, moving, strong, or terrible" Just as a piece of music communicated its character through various tonal harmonies, evoking diverse states of nature and conveying sweet and vivid passions, so proportion (understood mostly as geometric magnitude and no longer as Pythagorean arithmetic ratios) now acted as a vehicle for architectural expression. Thus buildings could be made terrifying or seductive, and capable of expressing their character, be it "the Temple of Vengeance or that of Love."²³ Notice how the inevitable mathematical and geometric qualities of architecture became subject to linguistic

expression, both discursive and poetic (or emotional). This early modern development constitutes the origin of our own possibilities of understanding how fiction and natural language might be crucial in design.

Yet, a second consequence of the Enlightenment, with problematic future consequences, must also be noted. The association of architecture with the Fine Arts became commonplace during the eighteenth century. Arguing against Perrault, Blondel thought that beauty was immutable, and that architects, with an open spirit and keen sense of observation, should be capable of extrapolating it "from the productions of the fine arts and the infinite variety of Nature."²⁴ This reveals a different assumption about the reception of the work from that which had operated since Vitruvius. While not totally immanent, the expression or significance of architecture was increasingly internalized and transformed into a problem of *composition*, brought to fruition through an objectified building. The temporal dimension, which was always central in architectural meaning – both emotional and intellectual and understood by the user through the spatio-temporal *situation* (rituals and poetic programs) housed by the architecture – receded in favour of the conception of architecture as *aesthetic object*. Its potential significance could now be "read" out of time. The ultimate accomplishment of this new paradigm, to be found only after 1800, would be an architecture reduced to a sequence of novel or exciting forms for voyeuristic visits in which linear time became an added factor (rather than intrinsic to the situation): what would become known as the *promenade architecturale*, a place for tourism, often better understood through *pictures*, rather than for genuine participatory experience. Buildings could then be conceived as literal frameworks for discursive writing, like Labrouste's Bibliothèque Sainte Geneviève, or generated as forms motivated by fictions – yet incapable of transcending their status as aesthetic objects.

Continuing the insights of earlier character theory, two late-eighteenth century French architects, Claude-Nicolas Ledoux and Nicolas Le Camus de Mezières, sought alternatives to this sort of objectified aesthetics and tried to re-introduce a temporal dimension to architectural meaning. They emphasized the emotional *space-in-between* the inhabitant and the building, the space of action, one never before theorized, and articulated through *open* narratives kindred to much-later surrealist techniques and cinematographic montage.²⁵ The very nature of theoretical writing about architecture was also questioned. This implied a new concept of transmission and education, one that could no longer depend on the assumption of theory as *téchne* or applied science. Boullée, Ledoux, and Viel de Saint-Maux declared the need for a new architectural discourse capable of transcending the limitations of what they mistakenly (yet justifiably in view of the Perrault's interpretation) perceived as the prosaic scientific prescriptions of Vitruvian theory and its re-incarnation in Renaissance and Neoclassical treatises.²⁶ Thus, they thought, the intentions of a new poetic architecture could be better-articulated by engaging narrative forms. Narrative and emplotment gave architects such as Ledoux the tools to imagine an architecture that no longer simply reflected

the conventional order of society, like the *masks* of the earlier eighteenth century architecture. Now fully in the realm of both human politics and fiction, devoid of intrinsic transcendence, architecture acknowledged new responsibilities. Ledoux understood that it became necessary for architecture to project a better future for society, and that this project issued from the critical imagination of the architect/writer rather than from rational analysis or mere societal consensus. His ideal city of Chaux, described in exquisite literary form in his lavish *L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Mœurs et de la Législation* (1804), proposes life as lived in new institutions, formally innovative yet always seeking a reconciliation with the natural world, a *space of appearance* for the new man of the French Revolution. The new political subject could not dwell in the old classical architecture. Drawing from Rousseau's understanding of historicity, Ledoux was keenly aware of the fact that the new humanity was irremediably other than that of the *Ancien Régime*. Thus he designed places for freedom and responsibility, and his literary description discloses the ethical and moral consequences of living in this new world.

Personal expression became a condition for this poetic possibility – a retrieval of the universal *in* the creative soul of the architect. This realization resonates with the nascent concepts of Romantic philosophy. Le Camus de Mezières imagined the inveterate space of desire transferred to the experience of the private home, shifting the emphasis from the public exterior to interiority, in search of *limits* that could no longer be found in the infinite, homogeneous space of natural science – increasingly (but erroneously) identified in European cultures with actual lived space. Employing descriptive narrative in his treatise *Le Génie de l'Architecture* (1780), he illustrated the manner in which architects must seek to design rooms, qualitative spaces characterized by appropriate moods to specific focal actions; these were to be paradigmatic of harmonic environments, joined and modulated as if in a theatrical experience, in a way that the house itself seduces and becomes a poetic image of dwelling. Every space has its appropriate colours, light, ornaments, textures, and iconography, and prepares the inhabitant for the adjoining room, ultimately leading to a sense of recognition and wholeness in the *boudoir*, literally a space apart, the uncommon sacred place which was the space for love. This is the first instance in the history of architectural discourse in which the *quality* of space becomes the subject matter, and atmospheres and moods are conveyed not through mathematical proportional relationships – like harmony in music – but through poetic words. This is indeed the inception of the modern concept of *Stimmung* or atmosphere, a term that would be used by Romantic philosophy and later passed on to phenomenology and architecture, as for instance in the works and theories of Peter Zumthor. At the time when place, as an intersubjective cosmic *tópos*, was being obliterated from the public's memory, Le Camus sought to retrieve it in *discourse*, in the hope of actualizing it.

Australian philosopher Jeff Malpas has demonstrated how *place* is a condition of consciousness in perception.²⁷ Giorgio Agamben, commenting on Heidegger, adds that mood or

Stimmung, the appropriate atmospheric quality we seek in architecture, "rather than being itself in a place, is the very opening of the world, the very place of Being."²⁸ Agamben elaborates that mood appears as the fundamental existential mode of *Dasein*, not in the ontic but in the ontological plane, "neither within interiority nor in the world, but at their limit."²⁹ One may recall the fundamental phenomenological context of these observations, already expressed by Buddhist philosopher Nagarjuna in the second century of our era, when he affirmed the codependent arising of subject, object and action as we experience the world, neither of which terms can be postulated to exist independently or prior to the other.³⁰ One could then conclude that *place* is therefore present in contemporary culture, but hidden by our technological constructs, and it is the task of artifacts like literature, art and architecture to retrieve our attunement. Malpas has further pointed out that *place* emerges with language, but in a sense that we must qualify carefully. As I suggested, it is not language as commonly assumed by constructionist linguists, as an arbitrary code of more or less transparent signs that could be improved and replaced by some universal Esperanto, but rather understood as our fundamental human expressivity: inherently poetic, indicative, polysemic and open, in continuity with the body's own expressivity and gestures, language as our connection to others in view of our primordial social being, and therefore intertwined with cultural habits. Properly understood in this way, language is not arbitrary: it has the capacity of speaking about the world through us, and it comes to fruition in dialogue, through the voice, *Stimme*. The nature of poetic language, which is humanity's original speech, is that it can be translated out of time and place: like the work of art.

Thus, as we come back to consider the relationship of poetic language and architecture, we can immediately identify some crucial issues. Regardless of whether modern and contemporary fiction can truly play the role myth did in pre-modern cultures, as Louis Aragon thought was possible in his "antinovel" *Paris Peasant*, we may expect poetic fiction to function as much more than vague inspiration. Acknowledging its role in design, both in the elaboration of programs and in the disclosure of atmospheres, we can assume that it may further an architecture that gives *place* to significant human action, resonating with the purposefulness which characterizes our biology, even while acknowledging our generalized nihilism, and the fact that contemporary man does not generally believe in the efficacy of ritual as a form of participation through action (one whose results are not necessarily the responsibility of those that act). Most of these questions were first acknowledged by Romantic philosophers who believed the novel was the central form of artistic expression, capable of addressing our modern existential questions better than any other form of discourse; these concerns were taken into the twentieth century in the writings and works of surrealist artists. The novel is now universal, existing across cultures, while other narrative artistic forms, today crucial for our self-consciousness, such as film, illustration and modalities of photography, have taken up the same challenge and added important dimensions. Narrative, poetic language is the privileged medium of moods

and atmospheres, *Stimmungen*, and the expression of *Gemüt*: the Romantic concept of emotional consciousness that anticipated the current neurophenomenological understanding of embodied, emotional cognition.

Paul Ricoeur, Richard Kearny and Elaine Scarry, among others, have suggested in their own ways that the human imagination is primarily linguistic.³¹ Furthermore, we also know through neurobiology that mental images are not picture-like, but rather literal re-enactments of scenes, necessarily operating through language.³² All this poses a fundamental challenge for architects, often consumed by pictures and their iterations.

Understanding the importance of literary language for architecture also entails, fundamentally, grasping the crucial importance of narrative forms to disclose the nature of urban contexts with all their cultural complexities, essential for an ethical and poetic practice of architecture and urban design. This is something that scientific mapping and statistics can never accomplish. Let me emphasize: this is language in continuity with phenomenology, as part of the flesh of the world; language therefore in the sense defined by philosophical hermeneutics, inherently at odds, as Merleau-Ponty points out, with the so-called language of algorithms and its desire for absolute clarity and its unambiguous function as sign.³³ This represents a paradoxical inversion of the conditions that characterized Classical architectural theory with its symbolic mathematical proportions and geometries, necessitated by the changing conditions of culture I discussed in my very first book, *Architecture and the Crisis of Modern Science*.³⁴

It is plainly obvious that some of architecture's traditional cultural roles can no longer be implemented. The crisis affecting the profession since the beginning of the European nineteenth century has been well documented. Durand was explicitly responsible for asking architects (for the first time ever) to bypass what he believed were irrelevant issues of linguistic expression in their designs, and simply to solve a functional problem which would repeatedly produce pleasure: seeking biological homeostasis rather than *attunement*, which is by necessity a *concordia discors*. He thought that extruding the building from its plan would bring about meaning automatically: the mere expression of a sign. Such a mathematization of design processes is still with us in all our contemporary fashions and infatuations with the computer. City planners prevailed over architects and urban designers, adopting the values of the engineers in the service of political power and economic expediency: reason, utility and efficiency became the determinants of the physical environment, which was assumed to communicate, if needed, clear semantic messages unencumbered by emotional intentionality. Confronted by the inability of traditional forms and processes to engage new materials and express modern values, architects had no option but to experiment, engaging creative processes to find novel, emotionally charged forms. Like other artistic disciplines engaged in poetic making – a making that attempts not imposition but disclosure, the revelation of something that is *already there* and is thus familiar and habitual to a culture while being also new – architecture has suffered during the last

two centuries the limitations of potential solipsism and near nonsense. In our discipline this is the syndrome of architecture made for architects, *particularly when detached from language* and not framed through appropriate critical questions. This has prolonged the crisis and, some would even claim, the agony of the discipline. Yet the fundamental existential questions to which architecture traditionally answered, the profound necessity for humans to inhabit a resonant world they may call home, even when separated by global technological civilization from an innate sense of place, remain as significant as always.

At this juncture, the call for a careful and multilayered consideration of poetic and hermeneutic language in the generation of architecture and the built environment appears pressing. Narrative forms should be engaged for their fundamental capacity to orient ethical action; this is a call for history as interpretation through stories about the past, one that acknowledges the deep roots of our questions in the history of the Western world. Stories are also important for their unique ability to map architecture's urban context, increasingly synonymous with the human environment at large; they are crucial to set in place human actions, as in Ricoeur's narrative model of *prefiguration, configuration and refiguration*.³⁵ His schema might suggest for architecture a narrative understanding of site as *prefiguration*, form and atmosphere as *configuration*, and lived program as *refiguration*, accounting for the nature of the project as an ethical promise, communicating through emotion and reason. Engaging hermeneutic and poetic language in this fashion we can imagine how architecture may offer better alternatives to reconcile the personal imagination of the architect with an understanding of local cultures and pressing political and social concerns, beyond obsessions with fashion and form: the crucial dilemma we have inherited with our modern condition.

Furthermore, in view of the poverty, neutrality and even hostility of much of our postindustrial environment, narrative mediations of urban space, especially in the form of novels, films and other kindred media, that reveal possibilities for significant human life acquire a growing significance for any architectural practice that may seek to resist the pressures of consumerism, banal functionalism and ideological imperatives. In our pathological urban contexts, it does not suffice to make contorted buildings constructed with unfamiliar materials to house yet more shops and fashionable designers. It is not enough either to merely disrupt habits through effects, without proposing attuned alternatives for human action. An architecture that completes us and lets us dwell, recognizing our human condition, will not issue from any pictorial, formal acrobatics. To this aim, the narrative imagination is crucial, articulating our ethical responsibility from historical precedent and drawing from language a common ground for a better future.

¹ Evan Thompson, *Mind in Life, Biology, Phenomenology and the Science of the Mind* (Cambridge MA: Harvard University Press, 2010), 403. See also Nick Crossley, *The Social Body* (London UK: Sage, 2001), a remarkably lucid treatment of the issue of intersubjectivity through Merleau-Ponty, and its consequences for the understanding of the social body.

² Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago ILL: The University of Chicago Press, 1958).

³ Thompson, *Mind in Life*, 409-10.

⁴ Thompson, *Mind in Life*, 73.

⁵ Thompson, *Mind in Life*, 121.

⁶ Alva Noë, *Varieties of Presence* (Cambridge MA: Harvard University Press, 2012), 125.

⁷ Crossley, *Social Body*, 127.

⁸ Dalibor Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation* (Cambridge MA: MIT Press, 2004).

⁹ Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation*, 79.

¹⁰ Noë, *Out of our Heads, Why You Are not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness* (New York: Hill and Wang, 2007), 107.

¹¹ Noë, *Out of our Heads*, 133.

¹² Crossley, *Social Body*, 80.

¹³ See Walter Ong, *Orality and Literacy The Technologizing of the Word* (London: Methuen, 1972).

¹⁴ Vitruvius, *Ten Books on Architecture*, trans. I.D. Rowland and T.N. Howe (Cambridge UK: Cambridge University Press, 1999), 34.

¹⁵ Crossley, *Social Body*, 148.

¹⁶ A full treatment of this issue is the topic of my recent book: Alberto Pérez-Gómez, *Attunement: architectural meaning after the crisis of modern science* (Cambridge MA: MIT Press, 2016).

¹⁷ See particularly: Maurice Merleau-Ponty, *The Prose of the World* (Evanston IL: Northwestern University Press, 1991); Maurice Merleau-Ponty, *Signs* (Evanston IL: Northwestern University Press, 1964). This is the position of hermeneutic philosophers in the tradition of phenomenology, like Paul Ricoeur and his students. George Steiner also argues against a constructivist theory of language in: George Steiner, *After Babel* (Chicago IL: University of Chicago Press, 1989).

¹⁸ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture -1819* (Facs. reprint, München: UHL Verlag, 1981).

Vitruvius, *De Architectura*, bilingual ed. F. Granger (Cambridge MA: Harvard University Press, 1931), Book 1.

²⁰ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Polifili* (Venice, 1499). There is a recent English translation by Jocelyn Godwin, 1999. See also Alberto Pérez-Gómez, *Polyphilo or the Dark Forest Revisited* (Cambridge MA: MIT Press, 1992) and ch. 4 in vol. 1 of this collection.

²¹ Guarino Guarini, *Architettura Civile 1737* (Facs. reprint, Milano: Edizione il Polifilo, 1968).

²² See Ch. 8 of vol. 1 in this collection, and Claude Perrault, *Claude Perrault's Ordonnance for the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients*, trans. I.K. McEwen (Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993).

²³ Jacques-François Blondel, *Cours d'Architecture ou Traité de la Decoration, Distribution et Construction des Bâtimens* (Paris, 1771), 9 vols, vol. 1, 376.

²⁴ Jacques-François Blondel, *Architecture Française* (Paris, 1752), 318.

²⁵ Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, de mœurs et se la législation -1804* (Facs. reprint, München: UHL Verlag, 1981); Nicolas Le Camus de Mezières, *Le génie de l'architecture -1780* (Facs. reprint, Genève: Minkoff, 1972).

²⁶ Etienne-Louis Boullée, *Essai sur l'art* (Paris: Hermann, 1968); Jean-Louis Viel de Saint-Maux, *Lettres sur l'architecture des anciens et celles des modernes -1787* (Facs. reprint, Genève: Minkoff, 1974).

²⁷ Jeff Malpas, *Place and Experience* (Cambridge UK: Cambridge University Press, 2007).

²⁸ Jenny Doussan, *Time, Language and Visuality in Agamben's Philosophy* (London UK: Palgrave Macmillan, 2013), 22-3.

²⁹ Ibid. Citing Giorgio Agamben, *Language and Death: The Place of Negativity*, trans. K. Pinkus (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006).

³⁰ Nargajuna, *Stanzas of the Middle Way*, cited in Francisco Varela, Evan Thompson and Eleanor Rosch, *The Embodied Mind* (Cambridge MA: MIT Press, 1991), 221.

³¹ See for example, Richard Kearney, *The Wake of Imagination* (Minneapolis MN: University of Minnesota Press, 1988), and Elaine Scarry, *Dreaming by the Book* (Princeton NJ: Princeton University Press, 2001).

³² Evan Thompson, *Mind in Life*, 278-9. Thompson explains that in fact we visualize an object or a scene by mentally enacting or entertaining a possible perceptual experience of that scene.

³³ Maurice Merleau-Ponty, *Signs* (Evanston IL: Northwestern University Press, 1964), 5.

³⁴ Alberto Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science* (Cambridge MA: MIT Press, 1984).

³⁵ Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, 3. vols. (Chicago IL: University of Chicago Press, 1988).

Sara Marini

Università Iuav di Venezia | marini@iuav.it

ORCID 0000-0002-6777-6650

KEYWORDS

viaggio; racconto; covid-19; città; domestico

COMMENTO

Il racconto del viaggio si riconferma come uno strumento fondamentale per la narrazione dello spazio, acquisendo nuove forme alla luce della pandemia globale. In un parallelo tra cinema, architettura e letteratura, il saggio indaga cinque modi dell'esplorare, compiendo un percorso scalare che dall'ignoto extraterrestre ingrandisce sulla città ed il territorio, concentrandosi poi sullo spazio domestico. Dalla connessione di esempi tra loro eterogenei emerge un punto comune, ossia la doppia natura di reale o fittizio, introverso o estroverso, che caratterizza le narrazioni di una coesistenza contraddittoria di opposti.

Il viaggio, inteso come una registrazione di un luogo, non risulta solo essere il percorrere (o il raccontare) una traiettoria che attraversa dei territori, ma un andamento non lineare composto da avanzamenti e retrocessioni, ingrandimenti e aperture di sguardo. La meta è talvolta assente o incerta, richiamando in particolare la situazione di indefinitezza e incognito dell'attuale scenario indotto dalla pandemia globale del Covid-19. Lo stato di emergenza ha sospeso e alterato le narrazioni della città, sovvertendo il modo di raccontare e fruire lo spazio, mutando rapporti, scale e dimensioni. Inseriti così in un racconto pandemico collettivo, si vivono viaggi introspettivi e individuali. Se le condizioni di fruizione dello spazio sono ora vincolate, il desiderio di esplorazione (attra) verso nuovi mondi ignoti continua proprio nella forma della narrazione, racconti di territori che non si sono potuti conoscere fisicamente.

English metadata below

2020: Odissea nello spazio



Sissi Cesira Roselli, *Regenfenster*
(Olafur Eliasson, Tate Modern) Londra, 2019.

PROLOGO

2001: *A Space Odyssey*, film prodotto e diretto nel 1968 da Stanley Kubrick (scritto da questi con Arthur C. Clarke), aggiorna maniacalmente l'immaginario e quindi la tecnica e l'ambiente del viaggio spaziale. A fronte di una solitudine apparentemente poco rumorosa dei membri dell'equipaggio della Jupiter Mission, la meta appare remota e lo spazio della nave è l'unico mondo del racconto. Un viaggio evidentemente lungo, in terre sconosciute, ma il problema nasce, come di consueto, dentro il perimetro della nave, non c'è un'alterità aliena ma il rivolgimento del proprio doppio artificiale che complica senza apparenti ragioni l'escursione. Alla fine un allucinato e accelerato riavvolgimento del nastro confonde (nella mente? Nel racconto?) i ricordi personali e la memoria mondiale, costruita dalle scienze e dalla Storia, per tornare al punto zero. La vicenda è orchestrata sull'apparizione di un'enigmatica architettura nera, un monolite che ricorre in spazi e tempi diversi: si staglia prima

in un ambiente preistorico, è meta del viaggio, appare infine in un futuro reale o in un'allucinazione che proietta il capitano David Bowman dentro lo spazio dove tutto è energia, tensioni e accelerazioni temporali.

Sempre nel 1968 Charles e Ray Eames propongono un'esplorazione, un filmato di andata e ritorno in micro e macro mondi. In *Powers of Ten* due persone, sdraiate nel parco di una metropoli, sono il punto di partenza del movimento di una telecamera impostato su distanze che procedono alla potenza del numero dieci. Lottica corre verso il cielo fino a investigare le micro-particelle del mondo interstellare, poi inverte la rotta e torna sul pianeta Terra dai due protagonisti inizialmente inquadrati, precipita fin dentro i loro corpi a mettere a fuoco le cellule dei loro tessuti, leggendo così la somiglianza tra l'iper-lontano e l'ultra-interiore.

2020

Il viaggio è uno degli strumenti principi della conoscenza e del mutamento del punto di vista per raccontare la città, come testimoniano ad esempio i *carpets* del *Voyage d'Orient* di Le Corbusier o, sempre dello stesso autore, il *reportage* e saggio critico sulle città statunitensi *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*. Il Maestro dell'architettura del '900 ribadisce così una tradizione secolare del *tour* come strumento per fondare il proprio lavoro, tradizione che prosegue ancora nel nuovo millennio. Ma appunto, come testimoniano il viaggio diretto da Kubrick e quello impostato dagli Eames, il moto può essere introverso o estroverso, effettivo o ipotetico, in entrambi i racconti queste due dimensioni antitetiche si tangono.

Il 2020 propone inaspettatamente una nuova *odissea nello spazio*, reale ma poi anche filmica, il cui immaginario sarà tutto da elaborare. Scrivere oggi del raccontare la città non può evitare di considerare le nuove intensità che l'urgenza epidemica nel 2020¹ ha impresso all'esperienza dello spazio e di conseguenza agli strumenti del racconto dello stesso. A partire dal film di Kubrick – che già nel titolo impone la condizione del viaggio: un'odissea, quindi nulla di prestabilito, a parte la meta che però a volte è dimenticata o sembra incerta –, ricordando il filmato degli Eames – che proponevano visioni a scala planetaria e al microscopio nello stesso racconto –, alcuni punti cadenzano questa avventura, questa indagine *in fieri* e in balia degli eventi aggrappati alle àncore della disciplina che narra e progetta lo spazio.

¹ Più precisamente, e per il tempo che verrà, già nel 2019 alcune aree della Cina sono state colpite dal Covid-19, un virus che nel 2020 si è diffuso nell'intero pianeta con tempi e intensità diffusi. Il virus si trasmette in maniera aerea da uomo a uomo, per ridurre la diffusione alcuni stati hanno optato per un esilio forzato in casa di miliardi di persone con diverse conseguenze: la comunicazione virtuale non è più una delle vie, è la sola strada per comunicare, lo spazio delle città è vuoto.

CITTÀ E TERRITORIO

Nel 2019 è edito il volume *La città e il territorio. Quattro lezioni di Giancarlo De Carlo*.² Già nella quarta di copertina si ribadisce: "L'unica possibilità per concepire un'idea di territorio che non derivi dalla specializzazione [...] credo sia quella di rivolgersi agli scrittori". De Carlo sottolinea così uno dei suoi principali strumenti di conoscenza e di interpretazione della città, la scrittura, per poi insistere sul legame indistricabile tra città e territorio. Lo stesso autore in occasione dell'Expo di Osaka del 1970 propone l'installazione interattiva "Participation City",³ un'opera che sembra oggi una premonizione. Nel libro *Il territorio dell'architettura*, scritto da Vittorio Gregotti nel 1966, l'ambiente è sia concreto sia l'insieme delle connessioni immateriali e virtuali che lo attraversano, ad esempio una mappa racconta il volume delle chiamate telefoniche tra ventidue città del Connecticut.⁴ Oggi la sete di narrazione è febbrile, ondeggia tra l'universale e l'iper-soggettivo,⁵ ogni persona testimonia la propria storia, la visione della città dalla propria finestra inviando dati virtuali. Il racconto è esploso e moltiplicato nei suoi innumerevoli strumenti: appunti personali per fermare le emozioni, mappe per ricordare le posizioni, numeri per capire i fenomeni, fotografie per rubare l'istante in fuga.

Il racconto reale ha superato le distopie romanzate: gli spazi pubblici sono tutti ugualmente vuoti e così le città sono ancora più evidentemente diverse una dall'altra per forma, architettura, territorio. La natura, martirizzata e compianta, si è ripresa i suoi spazi e anche quelli a lei non destinati, dimostra un vigore e una velocità di riassetto impensabili per il corpo umano. Il corpo, appunto, è uno strumento oggi potenziato del racconto: è doveroso saper misurare un metro di distanza, va protetto con mascherine e guanti anche per salvaguardare gli altri, quindi il dialogo in persona è limitato e riversato nella rete virtuale. Corpo e mente sono continuamente in relazione con mondi digitali nei quali la sicurezza, il controllo e la conoscenza si saldano in un impasto indistinto e istantaneo.

² Il volume raccoglie lezioni tenute da Giancarlo De Carlo nel 1993 presso l'Università degli Studi di Genova, è a cura di Clelia Tusciano ed è edito da Quodlibet, Macerata.

³ Installazione ricordata nel testo Rem Koolhaas, Hans Ulrich Obrist, *Project Japan Metabolism Talks...* (Köln: Taschen, 2011), 519.

⁴ Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura* (Feltrinelli: Milano 2014), 78.

⁵ Yuval Noah Harari sottolinea: "Tutte le narrazioni sono incomplete. Per costruire un'identità utile per me stesso e per dare un senso alla mia vita, però, non ho davvero bisogno di una narrazione completa priva di punti oscuri e di contraddizioni. Per dare un senso alla mia vita, basta che una narrazione soddisfi due condizioni solamente: la prima è che deve dare a me un qualche ruolo da ricoprire. [...] La seconda è che, mentre non occorre che una buona storia si estenda all'infinito, essa deve però andare oltre i miei orizzonti". Yuval Noah Harari, *21 lezioni per il XXI secolo* (Firenze-Milano: Giunti-Bompiani, 2018), 403.

PROGETTO

Paradossalmente anche il progetto ha accelerato le proprie dinamiche solitamente annuali o decennali, come inseguito dal proprio racconto digitale e certamente spinto dall'urgenza. Velocemente le case sono diventate luoghi di lavoro o set nei quali domestico e pubblico si scambiano, a orari differenti, la scena. Celermente centri congressi, piazzali, palestre sono trasformati in ospedali: il riuso solitamente osteggiato dal problema del cambio di destinazione degli spazi è diventato una norma da applicare senza dubbi. L'architettura temporanea, fatta di tende o container, è diventata parte del paesaggio urbano ordinario. La città si trasforma senza attendere il tempo del proprio racconto, corre veloce a cercare di salvare la sua società.

Dopo narrazioni sulla possibile riduzione dello spazio della casa privata, dopo testi sull'importanza della densificazione e della prossimità, la modernità stanca di questo tempo scopre alcuni paradossali ritorni: l'impossibilità del viaggio (solo delle persone) e, di conseguenza, il paesaggio interno.

DENTRO

Nel 1973 è dato alle stampe *Atlante* di Luigi Ghirri, un saggio fotografico che, riproponendo immagini, racconta terre, ambienti, culture, nature e città. Il progetto è realizzato in casa eppure propone un viaggio, solleva comode malinconie di luoghi remoti o noti, rimarca il valore principale del racconto oltre ogni dovere di verità o aggiornamento, il dover dare comunque una prospettiva, il dover disegnare tuttavia un altrove. L'*Atlante* di Ghirri pone l'osservatore nella stessa condizione di quella letteratura a cui si appellava Giancarlo De Carlo: si tratta di pre-vedere, e così poi volendo pro-gettare, di conoscere anche senza consumare o di giungere sul luogo (quando possibile) dopo averne già avuta una premessa. Del resto Emilio Salgari descrisse le foreste selvagge della lontana Malesia da alcune città del nord Italia, spingendo la propria immaginazione verso altre terre, prospettando immaginifiche avventure.

Oggi l'avventura è dentro, in un interno che lentamente torna ad allargarsi; si riscoprono, sempre con il racconto, anche territori interni e un'architettura della campagna progressivamente abbandonata dal secondo dopoguerra; il fulcro di ogni ragionamento o dal quale scaturiscono le storie è la casa privata. Quest'ultima non è solo un mero confine impostato su funzioni che prima erano certe: deve predisporre e offrirsì come micro-mondo con paesaggi artificiali (non virtuali), zone di riserva per il corpo e per la mente.

Dopo la compressione subita nel '900, lo spazio torna inavvertitamente a chiedere vecchie misure, dimenticati allargamenti, vuoti necessari per compensare un pieno soffocante, sospensioni, aree di riserva essenziali per rinsaldare, per riconciliare la città al suo territorio.

Stando *dentro* si riscoprono angoli prossimi dati per scontati, ma soprattutto rinasce la voglia di conoscenza di terre ignote (che si pensavano governabili con la visione satellitare)⁶ e quindi forse questo è il tempo in cui tracciare mappe, in cui progettare atlanti, nuove rotte e relativi modi di attraversamento, anche *solo* in forma di racconto.

⁶ "Luoghi incontaminati, quasi magici, cuori pulsanti della biodiversità. Sono le foreste vergini (o primarie), le più antiche del nostro Pianeta, per cui è appena arrivata, almeno per quelle europee, una buona notizia: sono molte di più di quando pensavamo. A dimostrarlo sulle pagine di *Diversity & Distributions* è stato un team di ricercatori, coordinato dall'università di Humboldt di Berlino, che ha creato una mappa, la più completa e dettagliata mai realizzata finora, delle foreste primarie ancora presenti in Europa, identificandole in più di 3,4 milioni di acri di 34 Paesi europei. Per realizzare la nuova mappa, i ricercatori hanno passato in rassegna i dati disponibili in letteratura e contattato centinaia di scienziati, esperti e attivisti di organizzazioni non governative di tutta Europa, chiedendo loro di condividere informazioni e dati sulle caratteristiche di queste foreste nei loro Paesi di origine. Una volta realizzata la mappa, i ricercatori hanno scoperto che le foreste primarie, sebbene siano più numerose di quanto pensavamo in precedenza, sono comunque molto rare e frammentate in piccole zone." Marta Musso, *La mappa delle foreste più antiche d'Europa. "Tesori millenari ancora da scoprire"*, in "La Repubblica", 1 giugno 2018. https://www.repubblica.it/ambiente/2018/06/01/news/la_mappa_delle_foreste_piu_antiche_d_europa-197676791/ [ultimo accesso: 25/07/2020].

Giacomo Pala

Innsbruck University | info@giacomopala.com

KEYWORDS

Time; Space; Urban Narratives; Paratopia; Cities' Identity

ABSTRACT

The essay theorises the relationship between narratives and the city by referring to the dimension of time and its relation with space, searching for the relevance of urban narratives within the contemporary architectural debate.

As crucial and founding elements of the urban space, narratives are able to underline a complex notion of time, characterized by the overlap of fictional and historical facts, collective and individual perceptions. Thus, from the interplay between the singular identity of the city and the multiple subjectivisations produced by their inhabitants, to the co-existence of myth and history, narratives settle an immaterial place, perceivable through the tangible entity of architecture. By adopting the term paratopia (literally from the ancient greek 'a place beyond'), the paper objectifies the identity of the city, addressing it as a complementary context shaped both in the spatial and time dimension: the space through which cities come to life. While contemporary cities' narratives seem distrusting the immaterial place of narratives in favour of a more scientific and performative perspective, the relevance of paratopia must be reconsidered. Since the most important cities of history adopted myths for shaping the history behind the foundations of the urban space, this imaginary spatio-temporal intersection might come back at the center of urban debates, becoming a chance to reconsider the role of 'epic' within the urban identity.

Metadati in italiano in fondo

Here-after City



Giacomo Pala, Jörg Stanzel, *Para-Venice*, 2018

The relationship between the city and narrative seems to place itself within one of the great theoretical obsessions of modernity, contributing to a by-now classic debate that has been involving an ever-growing multitude of thinkers: the intersection of space and time. However, it should be noted that the notion of “narrative” is characterized by a specific, but ambiguous, notion of time: an interweaving of history, fiction and, in some cases, myth.

On its part, the term city designates the space where we live. It is the place where we cross streets and squares; enter buildings, malls and galleries; admire monuments, palaces and temples. Historically defined to protect a community from external enemies, the city is intimately connected with the identity of those who live there. The city's and the communities' identities constantly influence each-other, changing over time. So, to give an example, the identity of a Viennese is defined by the city of Vienna, obviously. At the same time, Vienna is itself defined by the imperial family's history, by the intellectual milieu of the early 20th century and – if you are an architect – it may also be defined by Adolf Loos' architecture and the work of an architect like Hans Hollein. These, all together, create an identity which is the mixture of space (the actual city) and time (its history, narratives and myths). Furthermore, such an identity is just one of the many possible. Each person may indeed define the identity of his city, depending on his own culture. Surely, a city is objective to the extent that it is in a precise geographical place, it contains certain buildings and it has been shaped as it is by a series of historical facts. And yet, we must account for the fact that anyone can bring different perceptions and obsessions into play. For me, Vienna's identity is defined by the ghosts of Karl Kraus and Fisher von Erlach, both providing a sort of aura to this city. For someone-else, maybe uninterested in architecture, Vienna may be the city of music: the place where almost all classical composers worked and where Gustav Mahler's music was rejected by an overly conservative bourgeoisie.

If you forgive the banality of such example, it should be clear that any city has more than one identity, and each one of these is defined by different clusters of narratives that may overlap, connect and diverge. But still: how does a narrative actually create an identity of a city? A possible answer to this question may be found in a well-known passage from Sigmund Freud's *Civilization and its Discontents*:

Now let us, by a flight of the imagination, suppose that Rome is not a human habitation but a psychical entity with a similarly long and copious past an entity, that is to say, in which nothing which has once come into existence will have passed away and all the earlier phases of development continue to exist alongside the latest one. This would mean that in Rome the palaces of the Caesars and the Septizonium of Septimius Severus would still be rising to their old height on the Palatine and that castle of S. Angelo would still be carrying on its battlements the beautiful statues which graced it until the siege of the goths, and so on.¹

This passage, I believe, clarifies the relationship between the narrative and the city, describing some sort of spatial embodiment of temporal intersections. We may all have different perceptions of a city, but all of these are simultaneously showcased by the same architectural objects. The city, then, can be read as an allegorical, or even *tautegorical*² space: it speaks of itself by showing the temporal and narrative stratifications that have formed it. In other words, any city showcases an intimate connection between myths, narratives or symbols and the experiences giving rise to them. By reading in such a way, it becomes clear that an urban space is not the mere empty place we fill by carrying out our daily activities. There is a reality beyond the built environment, and yet only visible through it. It is the space of narrative and time. There is a potentially invisible city that parasitizes the real one, being seemingly beyond and part of the urban space. For convenience, such a space may be defined as a sort of *paratopia*: a place [topos: τόπος] beyond [para: παρά].³ As in some ancient Greek theatres the *parascenium* would have had openings towards what was beyond the scene, so it is for a *paratopia*: it shows what is beyond the place of our daily activities. For better understanding, such a reality may be compared to the image of the ghost, or of the phantom. A ghost comes from a *paranormal* world and multiplies our perceptions of reality by appearing in our space-time. In doing so, it shows a parallel world that overlays with ours, apparently breaking the laws of physics. It opens the doors to an alternative reality that, nonetheless, is juxtaposed to our immanent and material actuality.

As abstract as this description may seem, this kind of place is quite immanent. It is the space through which cities come to life: the intersection of narratives and spaces. Like an alive entity, a city speaks about its beyond through its spaces and monuments. Every city has such a quality: they all speak about their stories, myths and narratives through their buildings and spaces – and, theoretically, each place has infinite narratives, possibly one for each subject who lives in it, visits it or even just studies it. Maybe, the best examples of such quality can be found in the foundational myths of cities, for which narratives and legends are mixed with facts and history, creating a spatio-temporal amalgam within which it is impossible to distinguish reality from fiction. A classic example: according to ancient myths, Rome was founded by Romulus and Remus. Destined to die, the two brothers were at first saved by a she-wolf. According to some archaeologists, we can visit the place where Romulus and Remus were found by the she-wolf; the *Lupercal*: a cave on the Palatine Hill, in front of the circus Maximus.⁴ And yet, we may wonder: is the foundation of Rome a true story? No-one knows. Myth and history are mixed and their distinction is fuzzy. Ancient authors actually report traditions; they do not have any scientific claim. “Do we know, after two millennia of study?”⁵ asks us Michel Serres. We do and we don't. We are lost in the juxtaposition of myth and history, possibly embodied by a space.

Another example, amongst the many, is the foundational myth of Sforzinda as recounted by his author Filarete.⁶ During excavations, a “Golden Book” written centuries before by the

king Zogalia is discovered. It is a book written for the future, in order to save the ancient culture from barbarisms and its inevitable decadence. In here, it is described the city of Plusiapolis, built by the architect Onitoan Nolivera (anagram of Antonio Averlino, Filarete's birthname).⁷ Needless to say, Sforzinda's design is based on this imaginary city. Filarete creates a fictional city as a declaration of the superiority of ancient architecture, interpreted as the model for the new city; and he does so in order to sell his agenda to his possible client: Francesco Sforza, then Duke of Milan. Here, we see the invention of a myth, of a narrative, in order to justify a project. Filarete talks about the ancient, reinventing it in the present, and he does so by representing an idealized past through his own drawings and texts. Sforzinda is Plusiapolis to the extent that it is what it symbolises.

It will be said that, nowadays, these kinds of immaterial spaces may no longer exist. Science, by offering methods for a truthful and systematic analysis of reality, has made these kinds of *paratopia(s)* implausible, just as it has proven that ghosts do not exist. Nowadays, no-one in their right mind would believe that Romulus and Remus were suckled by a she-wolf. Also, it might be said that the design – or even just the understanding – of a city does not need any myth, not even any narrative of the kind used by Filarete. A modern or contemporary city should be designed by focusing on performative needs. Contemporary architects define rules to be followed, and they do so by carefully carrying sociological and scientific analyses. As a result, the city will be functional and efficient, or as we like to say today: smart.

And yet, myths and narratives still exist, even though they might be different. An easy example: even the so-called "smart city" is quite often treated like a myth. When architects and urban planners talk about the sustainability, performativity and smartness of their cities, they recount an epic struggle to save the world. It is the epic story of a practice that is in fact stubbornly unepic. This way, they create a narrative useful for the promotion of their work. If this is true, it is necessary to acknowledge the existence of a need for narratives that is irreducible to pragmatic needs and demands.

A proper discussion of this topic would surely need further studies, or at least more examples, but it seems anyway important to bring forth a hypothesis, however premature it may be. Far from being anachronistic, the narrative dimension of a city - and therefore the creation and identification of that type of space previously defined as *paratopia* is an essential feature for understanding, or thinking about the city (as well as architecture). To put it simply: it is through the interaction between its places and narratives that a city comes to life. Or, to conclude on a lighter note: who aware of steampunk wouldn't think of contemporary Tokyo as Tetsuo's city?

Postscriptum

I would like to thank Riccardo M. Villa for drawing my attention to Filarete's work.

¹ Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents* (1930), trans. by James Strachey, (New York: W.W. Norton & Company, 1961), 17.

² Opposed to an Allegorical speech, which talks about something by means of fictional figures, a Tautegorical [ταῦτο - "tauto"; ἀγορεύω - "to speak"] speech - or image - talks about itself by means of itself. For a general introduction to the topic, see: Devin Zane Shaw, "Tautegory", in *The Nancy Dictionary*, edited by Peter Gratton and Marie-Eve Morin, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015), 227-229.

³ The term *paratopia* has also been defined by Dominique Maingueneau as follows: "négociation entre le lieu et le non-lieu, une appartenance parasitaire qui se nourrit de son impossible inclusion." Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, (Paris: Armand Colin, 2004), 72.

⁴ On the topic, see: Andrea Carandini and Daniela Bruno, *La Casa di Augusto, dai "Lupercalia" al Natale*, (Roma-Bari: Edizioni Laterza, 2008).

⁵ Michel Serres, *Rome, the First Book of Foundations*, translated by Randolph Burks, (London: Bloomsbury Academic, 2015), 10.

⁶ I would like to thank Riccardo M. Villa for drawing my attention to this project.

⁷ On the topic, see: Hanno-Walter Kruft, *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, translated by Ronald Taylor, Elsie Callander and Antony Wood, (New York: Princeton Architectural Press, 1994), 51-55. Tess Morrison, *Unbuilt Utopian Cities 1460 to 1900: Reconstructing their Architecture and Political Philosophy*, (London and New York: Routledge, 2015), 11-29.

Francesca Belloni

Politecnico di Milano | francesca.belloni@polimi.it

ORCID 0000-0002-2778-5827

KEYWORDS

grands récits; narrativa ermeneutica; paradigmi urbani; eventi temporanei; progetti urbani

ABSTRACT

Se, come sostenuto da Paul Ricœur, l'architettura è per lo spazio ciò che la narrativa è per il tempo, sarebbe utile interrogarsi, in relazione all'articolata fenomenologia della città contemporanea, sulla condizione delle grandi narrazioni di lyotardiana memoria. Sarebbe inoltre necessario esaminare le ragioni per cui è sempre più difficile mettere in atto strategie di intervento di lungo periodo (cioè legate al carattere duraturo di per sé connaturato ai fatti architettonici) capaci di trasformare, se non addirittura di definire fin dalla loro ideazione, le qualità spaziali e architettoniche dei luoghi urbani, di innescare narrazioni in grado di costruirne o ricostruirne la memoria, di "rendere presente l'assente", facendosi carico della complessità urbana e dei suoi incessanti mutamenti.

In relazione a tali questioni viene indagato il ruolo delle pratiche temporanee e degli eventi site specific, mostrando quanto questi siano capaci di incidere sulla narrazione urbana, spesso aprendone nuovi capitoli o producendo identità inattese. Sulla traccia di alcuni eventi temporanei particolarmente significativi, che costituiscono per certi versi racconti allegorici, si analizzano qui alcuni progetti solidi, in particolare di ordine artistico, che sono stati capaci di innescare nuove narrazioni e, a partire da esse, di modificare il significato di determinati luoghi, di tradurne il senso all'interno di un orizzonte spaziale più propriamente architettonico.

English metadata below

Di cosa in cosa, città e architetture tra *flâneur*, *micro-récits* e paranarrativa

“Queequeg era originario di Kokovoko, un'isola remota a sud-ovest. Non è riportata su nessuna carta; i luoghi veri non lo sono mai.

”

Herman Melville, *Moby-Dick o la balena*, 1851

Se, in accordo con Paul Ricœur, supponiamo che l'architettura sia per lo spazio ciò che la narrativa è per il tempo,¹ sarebbe utile interrogarsi sulla condizione o per meglio dire sullo stato di salute delle *grandi narrazioni* rispetto all'articolata fenomenologia della città contemporanea, ai recenti paradigmi della sostenibilità, della rigenerazione urbana o dell'urbanistica tattica che, se ci è concesso prendere a prestito sintagmi della neoavanguardia degli anni Sessanta, paiono nascondere, dietro a un rosario di buone intenzioni, il caos espressivo e la disarticolazione della realtà in cui viviamo.

Bisognerebbe inoltre chiedersi se gli esiti tangibili di tali modalità d'intervento sulla città, apparentemente capaci di ricomporre ogni dissidio e prefigurare scenari pacificati, individuino principi o regole di trasformazione – siano cioè i figli o i cugini delle visioni urbane che dalla fine dell'Ottocento fino agli anni Settanta del Novecento, da Ildefons Cerdà a Rudolf Eberstadt, dagli Archigram a Superstudio, hanno costruito il pensiero sulla città e il *corpus* teorico a essa correlato – o piuttosto rappresentino un'accattivante riscrittura con codici differenti, ma per

lo più equivalenti, delle tecniche operative dell'urbanistica, cioè di quegli strumenti di trasformazione e gestione del territorio che hanno regolato la crescita delle città negli ultimi cento anni. Oltre a ciò sarebbe utile stabilire se tali nuovi paradigmi, venuti in soccorso della ormai morente (o meglio dell'ormai morta) urbanistica classica, siano in grado di ritrovare il filo del discorso che la città va costruendo fin dalle sue origini, o piuttosto rinuncino apertamente a discorsi compiuti – le *grandi narrazioni* appunto – e di conseguenza alla retorica ad essi collegata, per “inventare nuove tradizioni”,² che contribuiscano a intrecciare narrazioni di altro genere e da qui differenti sistemi di leggere, identificare e definire lo spazio urbano, come entità generale, e i singoli luoghi, quali sue particolari declinazioni.

Potremmo viceversa, anziché ripartire da Ricœur, concordare con Jean-François Lyotard sulla fine dei *grands récits* della modernità, costruiti sugli ideali positivisti del progresso scientifico, tecnologico o sociale, e ammettere l'impossibilità stessa delle *grandi narrazioni* come ineludibile *condizione postmoderna*, cioè di quello “stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo”.³ Secondo Lyotard, postmoderna è infatti l'epoca all'interno della quale “la funzione narrativa perde i suoi funtori, i grandi eroi, i grandi pericoli, i grandi peripli ed i grandi fini [e] si disperde in una nebulosa di elementi linguistici narrativi, ma anche denotativi, prescrittivi, descrittivi, ecc. [...]”.⁴ Gli *smart district* o i *luoghi terzi*, la *sharing economy* o la svolta *green*, la *governance* partecipativa o la gentrificazione paiono soggiacere a tale condizione, nel momento in cui moltiplicano le (micro) narrazioni senza individuare, per loro stessa attitudine, principi generali e affidano la lettura delle trasformazioni a interpretazioni *ex post* o, solo in alcuni casi, sincrone rispetto alle azioni che descrivono; “la società che ne deriva dipende [...] – ritornando a Lyotard – da una pragmatica delle particelle linguistiche”, e si caratterizza per la compresenza di “molti giochi linguistici differenti, che costituiscono l'eterogeneità degli elementi”⁵ e li traducono in *micro-récits* svolti su piani logici differenti, variamente intrecciati, inevitabilmente non lineari, discreti e per lo più incompleti.

Generalizzando si potrebbe affermare che, se nel rapporto con il progetto le *grandi narrazioni* (non solo urbane) che hanno percorso il Novecento anticipavano o in qualche modo preesistevano, almeno logicamente, alla città su cui si proponevano di intervenire, svelandone i nessi che si andavano decodificando attraverso il progetto, oggi, quantomeno nelle pratiche correnti e stando alla pubblicistica dominante, pare che il racconto urbano si costruisca viceversa a partire dalla registrazione dei fenomeni, producendo una sorta di *paranarrativa* che descrive le dinamiche in atto per delinearne eventuali o ulteriori elaborazioni, operando sull'interpretazione del loro significato, non tanto urbano o architettonico quanto piuttosto sociale o economico: una paranarrativa a commento dei fatti durante il loro svolgersi. Ciò premesso, sarebbe a questo punto doveroso indagare le ragioni per cui è sempre più difficile mettere in atto strategie di intervento capaci di trasformare, se non addirittura di definire fin dalla loro ideazione, le qualità spaziali e architettoniche dei luoghi urbani, di innescare narrazioni in grado di costruirne o ricostruirne la memoria, di “rendere presente l'assente” facendosi carico della complessità della città e dei suoi incessanti

mutamenti, di “proiettare nel futuro – sempre citando Ricœur – il passato ricordato.” E ciò non tanto e non solo nei termini della narrazione di ciò che è stato, quanto piuttosto di una narrazione *produttiva*, di una narrazione che traduca l'immaginario in spazi costruiti:

[...] l'abitare ricettivo e attivo implica una lettura attenta dell'ambiente urbano, un riapprendimento continuo della giustapposizione degli stili, e quindi anche delle storie di vita di cui recano traccia tutti i monumenti e gli edifici. Fare in modo che le *tracce* non siano soltanto dei resti, bensì testimonianze riattualizzate del passato che non è più ma che è stato, fare in modo che l'esser-stato del passato sia salvaguardato nonostante il suo non-essere-più: è quanto può la ‘pietra’ che dura.⁶

Per riportare in ambito architettonico tali riflessioni ci viene in aiuto il Massimo Cacciari dell'*Adolf Loos e il suo Angelo*, che suggerisce come il *commento* alla tradizione possa prefigurare nuovi ordini: “trattare l'effimero, il suo movimento, i suoi cumuli di domande e di attese, come se fosse ancora un Testo, ne godesse ancora la autorità – ciò significa assumere l'effimero con disperata, profonda *serietà*”.⁷ *Commento* che si costruisce nel confronto con la tradizione e altresì nell'ascolto dell'effimero, ripercorrendo la storia delle idee, i progetti e le architetture costruite per spingere lo sguardo in profondità. *Commento* che in questo modo si conforma con le mutate condizioni della contemporaneità e, operando rigorosamente, aspira a commisurare la vaghezza con precisione.

Sullo sfondo di tali considerazioni, pare che il discorso sul rapporto tra narrazione e città possa in qualche modo ricollocarsi a cavallo tra la “nebulosa di elementi linguistici” di Lyotard e il “riapprendimento continuo” di Ricœur, in quell'isola remota evocata da Melville, che non è riportata su nessuna carta, proprio come non lo sono tutti i luoghi significanti. Il paradosso di Kokovoko consente di avviare una riflessione sulle ragioni per cui la riconoscibilità architettonica dei luoghi stia progressivamente venendo meno e, di contro, si abbia la sensazione di assistere al radicamento in differenti ambiti urbani, sociali e culturali di pratiche ricorsive.

Se da un lato si assiste alla crescente incapacità di riscrivere il volto urbano della città – secondo le tradizionali accezioni che tale locuzione implica –, dall'altro pare che il rapporto tra urbanità e narrazioni trovi altre vie per definirsi, a partire dall'abitare e dalla relazione che il singolo individuo stabilisce con la metropoli e lo spazio in cui vive.

La fenomenologia urbana apre il campo a una sorta di fantasmagoria della città contemporanea costantemente instabile, che ricorre, per definire i suoi confini fisici e narrativi, all'invenzione di *nuove tradizioni*, come all'interno di un apparente cortocircuito logico, secondo cui il presente si costruisce sul futuro, selezionando il passato che più si adatta a tale rappresentazione.

A questo punto, come non condurre il discorso alla porosità della Napoli di Walter Benjamin, dove per certi versi è la narrazione stessa a costruire la città, o, ancora, a quella Mosca labirintica e disorientante che si nasconde e si moltiplica all'interno di un gioco di scatole cinesi, prefigurando una sorta di



1

nostalgia della modernità?

I frammenti della fantasmagoria urbana di Benjamin, attraverso cui il *flâneur* ricomponne in forma onirica e rarefatta la fisionomia della città moderna e il carattere labirintico della metropoli, consentono infatti di istituire alcune assonanze con la condizione della civiltà postmoderna e della città contemporanea, non tanto e non solo nei termini legati alla reificazione moderna delle merci e al loro rapporto con l'immagine sfuggente della città: pare che il "botanico del marciapiede" preconizzato da Benjamin, seguendo le orme del "determinismo locale" di Lyotard, abbia trasformato il progettista visionario e utopista del Movimento Moderno in osservatore, in cultore della materia complessa e articolata che gli si para dinnanzi, in conoscitore analitico del tessuto urbano. Il "botanico da marciapiede",⁸ nella sua variante postmoderna, potrà quindi "raffinare la [sua] sensibilità per le differenze e rafforzare la [sua] capacità di tollerare l'incommensurabile",⁹ e riuscire così – secondo un'accezione in qualche modo eretica delle posizioni di Lyotard – a generare nuovi ordini di pensiero, nuovi immaginari e da qui nuove configurazioni spaziali, nuovi progetti (architettonici).¹⁰

Che prevalga dunque il postmodernismo di Lyotard o l'ermeneutica narrativa di Ricœur, che l'architetto possa ancora essere utopista visionario o si debba convertire a *osservatore urbano* per immergersi, come il *flâneur*, nello spazio vivido della metro-

poli, sarebbero in ogni caso da prendere in considerazione due questioni: la prima che, in quanto progettista, l'architetto non può esimersi dal progetto nella sua forma concreta, sia esso da ricondursi o meno alla sfera metafisica; la seconda che "la città è sottoposta a contraddittorie domande. Voler superare tale contraddittorietà è cattiva utopia. Occorre invece *darle forma*. La città è il perenne *esperimento* per dar forma alla contraddizione, al conflitto".¹¹

Che questi siano sintagmi, parole o lemmi, declinati in diverse lingue, di un'unica *grande narrazione* o che effettivamente non siano che un pulviscolo narrativo o paranarrativo, che traduce in racconti brevi se non addirittura in aforismi le nuove modalità di usare e riconfigurare la città, ciò che si rende evidente è che, passando da Baudelaire per mano di Benjamin fino ad arrivare alle azioni su cui si catalizza oggi l'attenzione delle riviste di architettura e di molta della letteratura disciplinare, il centro del discorso urbano contemporaneo sono gli spazi residui, dismessi o marginali, che, attraverso una trasformazione di senso più che di forma, attivano nuove dinamiche.¹²

Non potendo in questa sede entrare nel merito di una trattazione esaustiva delle trasformazioni dello spazio nella città contemporanea, si vorrebbe tuttavia mostrare quanto le pratiche temporanee e gli eventi *site specific* siano capaci di incidere sulla narrazione urbana, spesso aprendo nuovi capitoli o pro-

1

La Processione di Santa Rosalia a Palermo,
fine XVII, pittore ignoto.

2

Rotor, Da quassù è tutta un'altra cosa,
Manifesta 12 Palermo, 2018; fotografia di Francesca Belloni

ducendo identità inattese.

Certo, prima di procedere oltre, si dovrebbe ricordare il cinismo del Koolhaas di *Junkspace* che nel 2001 ammoniva il mondo introducendo, con piglio disincantato e attitudine postmoderna, lo *spazio spazzatura* quale ulteriore categoria del pensiero di cui il XXI secolo, secondo le sue previsioni, dovrebbe esserne l'apoteosi. E se tali ammonimenti ci potrebbero convincere che effettivamente il "*Junkspace* è ciò che resta dopo che la modernizzazione ha fatto il suo corso o, più precisamente, ciò che si coagula mentre la modernizzazione è in corso, [cioè] le sue ricadute",¹³ ci pare di non poter sottovalutare quanto, pur concordi che il nostro XXI secolo ci dia modo di concedere a Koolhaas il beneficio del dubbio, alcuni residui siano permanenti e al nostro risveglio – ogni lunedì mattina – ci si debba ancora chiedere chi dei due abbia ragione, se Rem o Ludwig. Sarà infatti vero che "il *Junkspace* inventa storie da ogni parte, i suoi contenuti sono dinamici e tuttavia stagnanti, riciclati o moltiplicati come in una clonazione: forme in cerca di funzione come paguri in cerca di un guscio vuoto" e che il dilagante e pervadente "*Junkspace* perd[a] le architetture come un rettile perde la sua pelle [e] rinasce[a] ogni lunedì mattina",¹⁴ ma tutto ciò riesce a convincerci che, per certi versi, non abbia ancora ragione Mies a sostenere che "non si può – anche perché non è tutto sommato così facile – inventare una nuova architettura ogni lunedì mattina"?¹⁵ Alcuni casi significativi di eventi tempo-

ranei possono contribuire a precisare tali riflessioni: luoghi del pensiero all'interno dei quali, attraverso dispositivi spaziali talvolta insoliti, si producono nuove narrazioni.

Che specie di narrazioni? Narrazioni belle o brutte? Grandi o piccole? Non lo sappiamo. Narrazioni (potremmo dire), con buona pace di Lyotard e delle sue idiosincrasie per il progetto, che tuttavia, come egli stesso faceva notare, difficilmente potrà aspirare a statuti universali, mentre dovrà in qualche modo prendere atto della condizione soggettiva, plurale e dispersa in cui agisce.

Non è quindi casuale che il discorso muova da quanto proposto a Palermo nel 2018 da Manifesta 12.¹⁶ Il tentativo messo in atto dalla Biennale nomade d'arte contemporanea e dai suoi mediatori culturali, dando seguito alle indagini condotte dallo studio OMA, è stato quello di lavorare sul corpo concreto della città, a partire dai luoghi abbandonati e degradati, con interventi puntuali che moltiplicassero le narrazioni e le facessero entrare in risonanza tra loro.

Per la prima volta, nel caso di Palermo, la direttrice di Manifesta Hedwig Fijen ha ritenuto utile commissionare a uno studio di architettura una ricerca sulla città sede dell'evento, in modo da riuscire a spingersi oltre i consolidati confini artistici. Tali studi preliminari – seguiti per OMA da Ippolito Pestellini Laparelli, socio dello studio nonché uno dei *creative mediator* della biennale stessa – sono poi confluiti nell'ossatura di *Palermo At-*



2

las e sono stati successivamente impiegati come una sorta di pre-narrazione, che ha dato forma all'evento.

[*Palermo Atlas*] si basa su una collezione onnivora di storie e testimonianze raccolte sul campo e supportate da dati e mappe. *Palermo Atlas* si pone come forma di mediazione creativa fra Palermo e Manifesta 12 e getta le basi dell'approccio curatoriale, ricavandolo dalla città.¹⁷

A partire da tali premesse, e impiegando metodologie figlie di altre esperienze e certamente debitrice verso una tradizione pubblicistica lungamente sperimentata dallo studio OMA e dal suo fondatore in eventi e contesti differenti, Manifesta ha messo in atto azioni – intese come narrazioni di possibili configurazioni fisiche – capaci di riconsegnare alla collettività spazi dimenticati, incompiuti o addirittura legati a eventi dolorosi della storia locale.

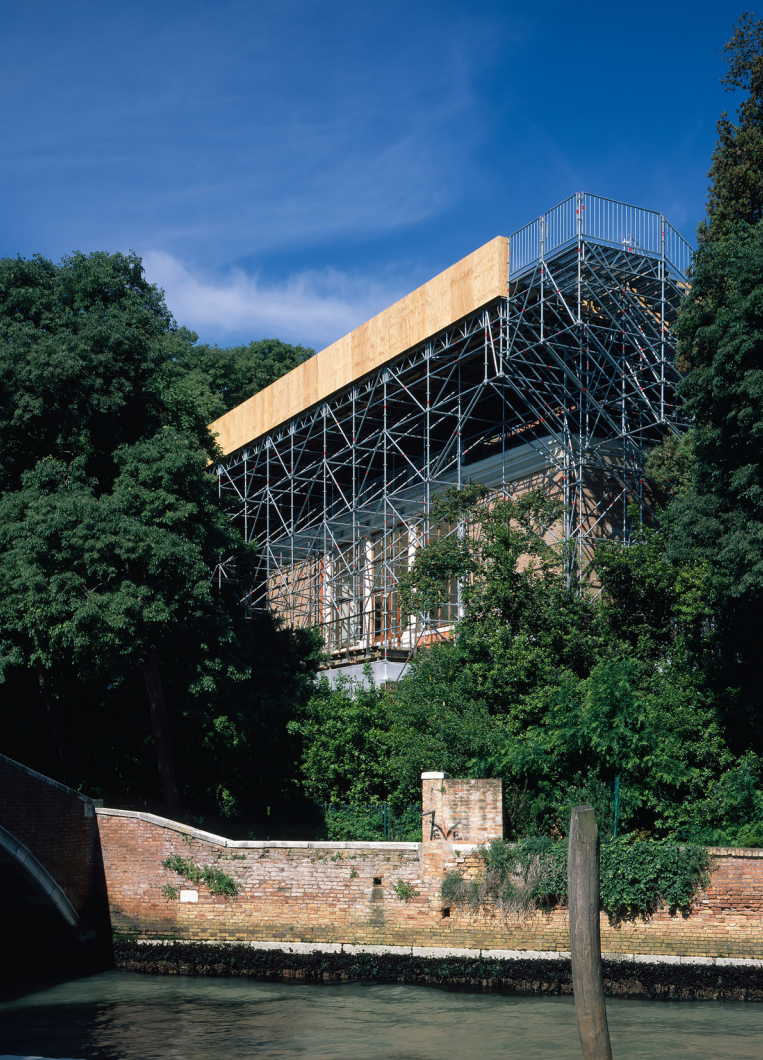
Nella presentazione dei curatori si legge:

In stretta collaborazione con la comunità locale, Manifesta 12 intende interpretare la città come un laboratorio per affrontare le sfide del nostro tempo, cercando le tracce di futuri possibili. In una fase di crisi della globalizzazione, Manifesta 12 sceglie di essere radicalmente locale, relazionandosi con la città in tutte le sue diverse componenti. [...]

Manifesta 12 [...] dialogherà [...] con le componenti più immateriali della città. Lo farà onorando la storica tradizione di racconti o cantastorie attraverso una serie di nuove produzioni narrative sulle reti nascoste della città [...].¹⁸

Le implicazioni sociali e politiche di Manifesta a Palermo sono state molto sfaccettate e le critiche mosse alla manifestazione di diverso genere;¹⁹ non volendo entrare nel merito di tali questioni, si vorrebbe qui proporre una lettura il più possibile slegata da dinamiche non strettamente architettoniche e urbane, pur consapevoli che la città, le sue narrazioni e le sue trasformazioni non possano essere confinate in un ambito esclusivamente disciplinare.

Certamente sbilanciato verso temi non direttamente architettonici e urbani, ma di una certa rilevanza per mettere a fuoco la strategia impiegata dai curatori, è stato l'evento legato alla processione di Santa Rosalia. **Fig.1** Già altre volte oggetto dell'attenzione degli architetti, fin da Paolo Amato che tra il Seicento e il Settecento disegnò il volto della Palermo barocca, questa processione, come quella del Redentore a Venezia, è un evento transitorio fortemente connotato, capace di cambiare il volto e la struttura narrativa della città durante il suo svolgersi. Il 16 giugno del 2018, con *Tutto*,²⁰ tali caratteri sono stati forzati (a partire dalla scelta di una data non coincidente con quella dello storico Festino di Santa Rosalia) e declinati in modo che diven-



3 | 4

Caruso St John+Marcus Taylor, *Island*,
Padiglione della Gran Bretagna,
Biennale di Architettura di Venezia 2018;
fotografie di Hélène Binet

3

tassero espressione di sincretismo religioso e dialogo tra culture; al di là di tali (nobili) intenzioni, ciò che in realtà pare di particolare interesse sono le modalità con cui Matilde Cassani ha operato per produrre una sorta di fantasmagoria urbana, che sarebbe forse piaciuta al Benjamin dei *Passages* e che, seppur per certi versi “inautentica”,²¹ ha messo in scena un’esperienza visivo-emozionale di forte impatto, uno “spettacolo pirotecnico diurno, specificatamente pensato per i Quattro Canti di Palermo”,²² in grado di sovrapporsi e connotare in senso *ipernarrativo* l’evento legato al rito processionale del carro della santa. Al di là di questa particolare *performance*, l’apertura di Palazzo Costantino con le installazioni di Videomobile, il *Ponte Luminaria* di Roberto Collovà e molti altri interventi *leggeri* – ricompresi per lo più nella sezione “City on stage” – hanno avviato un processo di riattivazione, seppur complesso e in qualche modo contraddittorio, in grado di mostrare quanto innesti di tal genere possano contribuire alla riconfigurazione degli spazi pubblici in forma temporanea. In un’ottica di lunga durata, facendo propri sistemi narrativi del tutto contemporanei, Manifesta dà forma a una sorta di *minimalismo urbano* essenziale e, per contrasto, assolutamente eloquente.

In tal senso si rivela centrale il ruolo degli spazi residuali, dismessi o marginali: l’esperimento messo in atto da Manifesta, attraverso l’*Atlas* curato da Pestellini Laparelli, ha tentato di ricondurre alla spazialità della città vissuta edifici da tempo chiusi al pubblico, luoghi dimenticati o abbandonati, interstizi e frammenti che avevano perso il loro valore urbano per ricon-

segnarli alla città attraverso interventi minimi, a partire dalla ri-significazione di ciò che era già presente, operando sue potenziali riletture. Non occupandosi intenzionalmente degli spazi rappresentativi della città storica, mete del turismo corrente, Manifesta si interroga sui *non (più) luoghi* e sul ruolo che essi possono giocare nella ridefinizione del discorso urbano contemporaneo.²³ È la stessa Fijendi ad affermare, in merito all’esperienza palermitana

Abbiamo avuto modo di scansionare la città tramite ricerche scientifiche e con la raccolta di storie tratte da una varietà di fonti formali e informali. Abbiamo portato avanti Manifesta con un approccio olistico, espresso anche attraverso l’uso di vari mezzi d’indagine.²⁴

Uno dei casi più significativi di tali narrazioni *ritrovate* è l’installazione del collettivo Rotor a Pizzo Sella, luogo simbolo dell’abusivismo edilizio della storia palermitana. Il solo mostrare l’oggetto incompiuto e abbandonato si trasforma in atto progettuale, tanto che il titolo dato a quei minimi interventi messi in opera su uno degli scheletri di cemento abbandonati è *Da quassù è tutta un’altra cosa*. **Fig.2** Attraverso la negazione stessa dell’atto costruttivo, Rotor vuole dimostrare che è possibile “trasformare Pizzo Sella in una gigantesca macchina per cambiare la prospettiva su Palermo”²⁵: la casa (incompiuta poiché frutto di un’azione illegale) diventa archetipo di se stessa.



4

I Rotor sono architetti e lavorano con strumenti architettonici, si fanno domande architettoniche. Hanno riconosciuto in quel luogo un potenziale dispositivo di osservazione del paesaggio che ha un effetto molto positivo, quasi riconciliante con le ferite di Pizzo Sella, consentendo di guardare alla città, alla Conca d'Oro e alla cementificazione, e di riflettere su ciò che è successo in trent'anni di *governance* mafiosa e politica. L'hanno fatto con quello che hanno trovato sul luogo, cioè solo con materiali architettonici [...]. Hanno prodotto una condizione di sospensione, uno stato di equilibrio [...] che ha la forza di mostrare un possibile scenario di riattivazione che, con un intervento molto leggero e impiegando un'economia bassissima, è capace di rendere quel luogo accessibile.²⁶

In stretta sinergia con i temi trattati da Rotor ha lavorato Alterazioni Video con Fosbury Architecture per partire da Palermo (in realtà da Giarre e ben prima, nel 2007) e risalire l'intera penisola italiana alla ricerca di infrastrutture o edifici incompiuti per riconoscerli un vero e proprio stile architettonico. Con il loro *Incompiuto. Nascita di uno stile*,²⁷ in modo certamente provocatorio, ma di un certo interesse non tanto politico o sociale quanto disciplinare, gli autori di questa ricerca e delle fotografie che accompagnano il viaggio – attraverso la storia tragica dell'edilizia pubblica italiana degli ultimi quarant'anni – ritrovano, nelle opere che popolano tale insolita mappa architettonica,²⁸ figure ricorrenti e forme espressive. Mettendo in scena, attraverso

nuove connessioni, cose che c'erano già, costruendo cioè un diverso *storytelling*, tale indagine modifica i nessi tra gli eventi e le chiavi interpretative degli oggetti: "è proprio qui [...] che il 'miracolo' si compie: l'Incompiuto diventa stile. Uno stile 'di fatto'. Uno stile *malgré soi*. Uno stile che è anche – e ancora di più – uno 'stile di vita': *modus vivendi et operandi* tipicamente italiano".²⁹

In merito invece ai cosiddetti progetti solidi o presunti tali che una prospettiva di tal genere potrebbe mettere in opera, pur considerando le difficoltà che si incontrano nel dimostrare come gli immaginari (artistici e non) possano fissarsi nello spazio costruito e riscriverne la storia a partire da scenari imprevisti, un accenno alla vicenda di Palazzo Butera è forse doveroso. Collocato al centro della Kalsa, l'antico quartiere arabo della città, per molto tempo simbolo del degrado cittadino, il piano non finito di Palazzo Butera è stata una delle sedi di Manifesta e, al di là della facile constatazione di aver ospitato una delle installazioni più *instagrammate* della biennale,³⁰ mostra lo sforzo di aprire alla città un edificio simbolo della sua decadenza, riconsegnandolo alla fruizione collettiva in una prospettiva di lungo termine. Certamente la vicenda legata all'acquisizione del palazzo da parte di Massimo Valsecchi e all'opera di restauro intrapresa non può essere ricondotta a pratiche facilmente replicabili, per le evidenti condizioni di eccezionalità che rappresenta; tuttavia l'affermazione spesso citata di Valsecchi, secondo cui "[...] in questo momento dove politica e economia non riescono a dare risposte concrete, forse soltanto l'arte può aiutare",³¹ ci lascia

supporre che l'arte, attraverso la relazione spaziale prodotta nel rapporto con l'architettura e la città, possa trasformarsi in uno strumento efficace per individuare nuove potenzialità e inaspettate soluzioni.

Parte di questo ragionamento sono anche esperienze di altro genere. In particolare, le biennali d'arte e d'architettura si stanno dimostrando sempre più interessate a sperimentare modalità alternative di intendere il progetto urbano. La Biennale di Venezia negli ultimi anni ha dimostrato che esistono concrete possibilità di ribaltare i modelli di fruizione dello spazio, modificando configurazioni consolidate per sperimentarne di diverse, in grado di narrare (oltre che di mettere in atto) spazialità impreviste.

Ne è un esempio, tra tanti, *Island*, il Padiglione Britannico alla Biennale di Architettura di Venezia del 2018, per il quale i curatori, gli architetti Caruso St John in collaborazione con l'artista Marcus Taylor, costruiscono una piazza pensile – un atipico *freespace* – impiegando un ponteggio provvisorio sovrapposto all'edificio esistente, la cui copertura emerge al centro della nuova piazza, come la sommità di un'isola sommersa. **Fig.3**

In questo caso, rispetto al riconoscimento del valore collettivo dei luoghi urbani, l'inversione di senso tra effimero e duraturo si opera producendo un atto di spaesamento attraverso il quale si restituisce al visitatore, distratto dalla macchina della biennale, la meraviglia della laguna veneziana fino a San Servolo e oltre.

Fig.4 L'intento dei curatori è quello di *operare* un'esperienza architettonica, urbana e paesaggistica; la narrazione, l'intreccio e la *fabula* si autoproducono e l'invenzione viene composta, di giorno in giorno, da coloro che visitano il padiglione. Di nuovo – e forse non è casuale in tal senso che sia stato Marcus Taylor il promotore della proposta – l'evento pare avere il sopravvento sulla costruzione, la narrazione sull'architettura, e pare anche che una delle conclusioni possibili sia che non serva far nulla, pur ricordando, come sostiene John Morgan, curatore del progetto grafico del catalogo, che “non fare nulla è difficile e non va sottovalutato”.³² Non si deve sottovalutare neppure che questo ipotetico *non far nulla* ha un forte legame con i modelli della tradizione che si sceglie, con le storie che decide di raccontare nuovamente e con le *isole* del passato (fisiche o concettuali) a cui si riferisce: ancora una volta spazi e tempi, architetture e narrazioni.

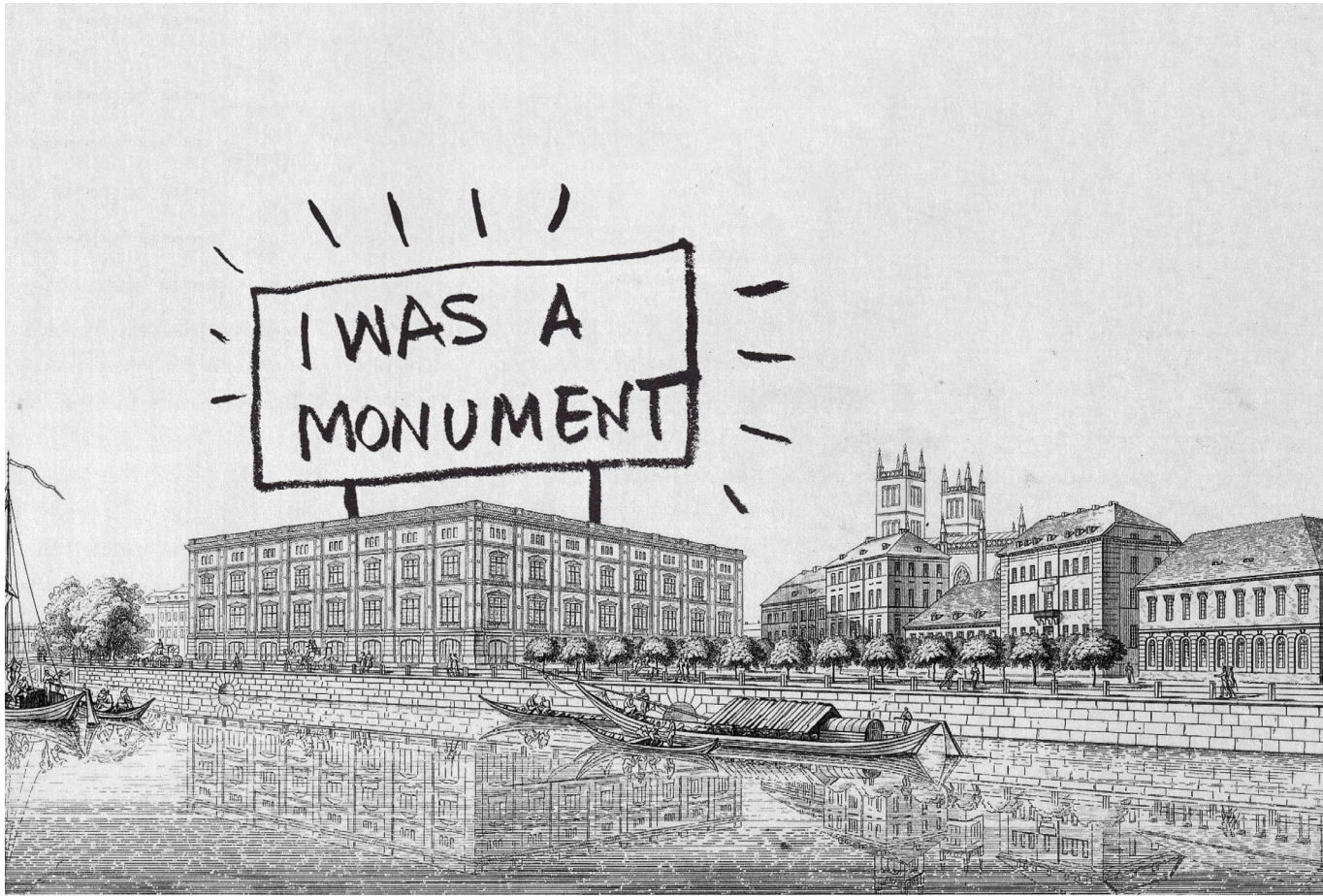
Da qui come non ricondurre questo nostro discorso al primitivo antecedente di *Island*, alla Venezia di Rossi, al suo teatrino galleggiante che dalla Punta della Dogana, come l'Ulisse di Omero, viaggia per mare fino a Dubrovnik o si ricostruisce, anni dopo, Sottoripa sulla terraferma di Genova? E come non notare che se il ponteggio di Caruso St John e Taylor “potrebbe significare la rettifica di un passato imperfetto, l'abbellimento di un presente solido o l'anticipazione di un futuro praticabile”, mette cioè l'accento sul “cambiamento [in quanto tale] e pone domande sulle implicazioni del cambiamento stesso”,³³ i tubi Innocenti del Teatro del Mondo si disvelano viceversa solo all'interno, mentre verso la città si costruisce un racconto duraturo seppur mobile, architettonico seppur effimero. Il teatro, pur partecipe delle oscillazioni della laguna, aspira a essere architettura, a divenire parte della scena fissa della città, come testimonia il rapporto che si istituisce tra la sfera metallica, con la bandierina a coronamento della copertura, e la Palla d'Oro della Punta della Dogana:

[...] non so se e come questo teatro o 'teatrino veneziano' sarà costruito ma esso crescerà nei miei e negli altri disegni perché ha come un carattere di necessità. [...] Queste sono le poche note su un mio progetto, indipendenti dalla possibilità della sua costruzione e dal suo uso. Ma certamente non indipendenti da una costruzione veneziana, da un modo di progettare che cerca solo nel reale la fantasia.³⁴

Al di là dai suoi caratteri architettonici, o forse proprio grazie a essi, il Teatro del Mondo, che nella complessa *fabula* del suo autore è spesso protagonista e al contempo comparsa, ha prodotto molteplici narrazioni, e pare che, a quarant'anni dalla sua costruzione (e smontaggio), sia ancora oggi in grado di produrre. Un grande assente che, nato come struttura effimera, si è guadagnato un posto tra le architetture di pietra e, viaggiando altrove, ha contaminato mondi e generato storie, producendo una complessa e articolata opera di divulgazione, tanto che, anche per il fragile e ingombrante teatro rossiano, si potrebbe dire che:

Venezia è diventata un'idea ed è rimasta a un tempo città viva che l'umidità invade: è un'illusione e anche il luogo concreto che le onde adriatiche inondano; una rappresentazione della realtà e la realtà stessa che, a volte, si confondono l'una con l'altra o si oppongono a vicenda. Venezia e l'altra Venezia che stanno l'una accanto all'altra, l'una dentro l'altra. [...] Eppure non esiste l'una senza l'altra, nessuna delle due può sopravvivere da sola, ambedue sono per noi e per lei stessa Venezia e la Serenissima, immagine e simulacro, storia e mito.³⁵

E sono proprio Rossi e Venezia, nonché i tubi da ponteggio del Teatro del Mondo e del Padiglione della Gran Bretagna, a portare il discorso a un'altra città, quella di pietra per eccellenza, la Berlino di Karl Friedrich Schinkel, che, dopo le numerose distruzioni novecentesche, ricostruisce la sua immagine optando per una sorta di eterno ritorno delle forme, irrinunciabili per la memoria che rappresentano e per il ruolo urbano che svolgono. Il *Rekonstruktivismus*³⁶ ne è l'esito: un processo che procede ricostruendo in scala 1:1, là dove sorgevano, secondo il principio del *com'era, dov'era*, i più importanti monumenti perduti della storia della città. Ne è un esempio, seppur anomalo, la *Inszenierung* (messa in scena) della Bauakademie di Schinkel che da anni, in attesa di una vera e propria ricostruzione, campeggia con le sue quattro facciate pressoché identiche a segnare, all'angolo della Spree, l'asse di collegamento tra la Schloss Platz e il Gendarmenmarkt. Dopo la riedificazione nel 2002 dell'angolo nord-est, dal 2004 un'impalcatura di tubi da ponteggio, ricoperta di un telo che replica la figura dell'opera, ne riproduce, seppur in modo effimero, la connotazione architettonica. In questo caso è certamente difficile distinguere tra narrazione e iconografia, riproduzione o descrizione, e soprattutto stabilire quanto il valore della storia e la memoria di eventi tragici possano legittimare la restituzione fisica di un'opera ormai totalmente assente. La Bauakademie, quella di malta e mattoni (splendidi mattoni rossi, ma pur sempre mattoni), era parte della traduzione fisica di una grande narrazione urbana – la Berlino di Schinkel appunto (e non solo) –, era cioè elemento



5



6



7

necessario per la costruzione architettonica formalmente compiuta di un'idea di città che precedeva il carattere architettonico dei singoli edifici che la componevano. La sua *Inszenierung*, pur facendosi interprete del ruolo urbano che quell'edificio assumeva per la Berlino degli anni Trenta dell'Ottocento e che ancora oggi avrebbe (qualora fosse ricostruita), pare contribuire più all'utopica visione di un ordine fisico e sociale pacificato, che opta per la replicabilità di modelli, piuttosto che risalire da quei modelli ai principi architettonici e urbani di cui l'edificio è interprete. Sebbene la dislocazione urbana fortemente consolidata – il suo essere un *monumento berlinese* – possa far propendere per la sua ricostruzione filologica, il rischio è di attingere a una narrazione *ex ante* per promuovere, attraverso una lettura di tipo sociale, un'operazione che ritrova le sue ragioni non tanto e non solo nella configurazione dell'architettura urbana, ma piuttosto nel rapporto, spesso conflittuale, tra spazio urbano e memoria. **Fig.5**

Diverso invece è il discorso che si potrebbe fare in riferimento ai numerosi progetti di reintegro della Cattedrale di Nôtre-Dame dopo l'incendio dello scorso aprile. I danni all'edificio, seppur ingenti, sono parziali e i fatti recenti. La cattedrale, in fase di restauro e consolidamento proprio al momento dell'incendio, era in gran parte esito della *ricostruzione* in stile operata da Eugène Viollet-le-Duc a metà dell'Ottocento, sua era la *flèche*,

come molte parti tra quelle andate distrutte.

Rispetto alla sua ricostruzione si pone un problema architettonico di rilevanza urbana che interessa diversi ordini di questioni, da quelle propriamente compositive e figurative ad altre di matrice critica e teorica, rispetto alle quali è di primaria importanza interrogarsi sul rapporto del presente con il passato, secondo modalità legate più alla narrazione che non alla costruzione. Se ammettiamo infatti che sia il tempo il vero architetto di Nôtre-Dame,³⁷ sarà fondamentale, nella vicenda della ricostruzione, scegliere quale genere di narrazione – e di conseguenza di *storytelling* ad essa correlato – sarà impiegato per definire gli interventi da attuare: quanto la narrazione degli eventi recenti e la sua trascrizione fisica sarà esaltata o quanto, viceversa, prevarrà il reintegro delle strutture preesistenti, quanto quest'incendio influirà sulla scrittura delle trasformazioni future e quanto invece si tenterà di rimuoverne il ricordo, o di metterlo in scena secondo modalità differenti rispetto ai puri interventi architettonici. D'altronde in qualche modo lo aveva preconizzato lo stesso Victor Hugo che proprio un incendio avrebbe cambiato le sorti della cattedrale; non sappiamo tuttavia se i fatti gli daranno ragione e come il tempo darà corso al suo ruolo da architetto.

Da tale punto di vista non è priva di interesse la proposta dello studio Soltani+LeClercq, seguita alla decisione del governo

5

Karl Friedrich Schinkel, *Bauakademie. Vista prospettica dal ponte del Castello*, 1831; *I was a monument*, montaggio di Felix Torkar (2017).

6

Soltani+LeClercq, *Nôtre-Dame Cathedral*, 2019

7

Ibrahim Mahama, *A Friend*, 2019;
fotografia di Marco De Scalzi;
© Fondazione Nicola Trussardi, Milano.

francese di ricostruire il tetto e la guglia esattamente com'era-
no prima dell'incendio. Lo studio – ancora una volta un artista
insieme a un architetto – propone di racchiudere la cattedrale
all'interno di una membrana trasparente che copra l'edificio du-
rante la ricostruzione: in tal modo il più importante monumen-
to della città si trasformerebbe, per un certo periodo, nella più
grande opera d'arte di Parigi (e forse del mondo), divenendo di-
spositivo esperienziale e mnemonico al contempo. Attraverso
l'impalcatura che sorreggerebbe la membrana, i visitatori po-
trebbero partecipare al processo di ricostruzione, visitandolo
come si visita un museo; all'esterno la membrana esporrebbe
in modo diafano la cattedrale alla città, esaltandone il valore
monumentale per negazione, per assenza. **Fig.6** Il modo con
cui Soltani+LeClercq pensano sia possibile interpretare la riedi-
ficazione della cattedrale agisce sulla memoria e sul ruolo che
essa ha nel produrre l'identità dell'oggi, dando maggior rilievo
alla specificità dell'edificio che all'evento dell'aprile scorso:

*[...] something that vaults over 850 years, and when so-
mething has existed for that long, it isn't just mnemonic, a
relic of the past, but a very active part of what has shaped
our identity to this day, on a personal level and by extension
sociocultural level, that is by the various ways we have come
to know it through architecture, faith, and mass media such*

*as literature and cinema; in sum it is the very embodiment of
our world vis-à-vis Paris.*³⁸

L'atto di restauro è valutato per le sue potenzialità di *"reinvi-
gating the relationship we can have with the cities we live in"*,³⁹
proprio attraverso la compartecipazione della memoria indivi-
duale con quella collettiva; la ricostruzione *com'era dov'era* si
renderebbe in questo caso necessaria per non interrompere il
processo di vita del monumento e potrebbe essere interpretata
come la riscrittura borghese dell'originale Don Chisciotte, non
una copia (quello sarebbe facile) ma "pagine che coincidano
– parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de
Cervantes",⁴⁰ ossia con l'opera originale.

Non negando il loro debito con i lavori di Fred Sandback o Ro-
bert Irwin e con l'intera opera di Christo, Soltani+LeClercq pon-
gono la questione del rapporto tra arte e architettura insistendo
sul ruolo del singolo elemento all'interno della città, e sul gene-
re di percezione che si può produrre di un oggetto in relazione
alle possibili alterazioni fisiche operabili su di esso.

Un'operazione analoga la compie Ibrahim Mahama che, al di là
dei temi sociali, politici ed economici affrontati, mette in scena
la trasformazione di alcuni elementi della città. Ne è un esem-
pio il recente impacchettamento dei caselli daziari di Porta Ve-
nezia a Milano, che esalta le relazioni tra i due volumi gemelli



attraverso una compressione visiva ottenuta con l'impiego di sacchi di juta scuri, ponendo l'accento sul ruolo dei caselli all'interno della topografia di Milano e sulla relazione che essi istituiscono tra interno ed esterno della città. **Fig.7** Il loro impacchettamento richiede all'osservatore di prendere una posizione rispetto alla forma e al modo in cui questa forma traduce l'architettura in narrativa, la costruzione in racconto, l'estetica in politica, il passato in presente storico: questo perché Mahama lavora sulla città attraverso l'edificio e, agendo sulla città per com'è, la trasforma in un'altra città possibile.

Negli esempi fin qui trattati, smentito in qualche modo il principio di narritività come regolatore dei fatti, si opera sulla forma inducendo modalità differenti di lettura del mondo per produrre

nessi e relazioni *paranarrative*: la memoria, il ricordo, la permanenza e la stratificazione tornano al centro delle narrazioni urbane attraverso operazioni propriamente formali che invertono i consueti rapporti tra effimero e duraturo per recuperare, di cosa in cosa, il residuo fisico (e strutturale) del discorso spaziale.

Un'esperienza assolutamente lontana da tali sperimentazioni per presupposti e intenzioni – che tuttavia, come quelle già citate, mostra fino a che punto la città possa trasformarsi in opera d'arte e quanto un'operazione artistica sia in grado di trasfigurare alcuni elementi facendoli rivivere (fino a ricostruirli) altrove – è quella messa in atto da Thomas Demand e Caruso St John a Zurigo con *Nagelhaus*. L'artista tedesco e i due ar-



8

chitetti londinesi propongono di ricostruire a Zurigo un piccolo ristorante, che in origine si trovava nella città cinese di Chongqing. Perché Chongqing a Zurigo? Perché un piccolo ristorante cinese nella Escher-Wyss-Platz? Perché *Nagelhaus* ("chiudo ostinato") di Chongqing, che per la testardaggine dei suoi due proprietari sorgeva isolata, dopo la demolizione degli edifici che occupavano una grande area su cui era prevista la realizzazione di un centro commerciale, diviene nell'immaginario di Demand un oggetto riproducibile, traslabile concettualmente, in qualche modo ripetibile e identico a se stesso, ma ogni volta diverso. Lavorando su spazi marginali in modo allegorico, *Nagelhaus* a Zurigo "propose[s] to locate two modest buildings under the road viaduct. They appear as archaeological fragmen-

ts of a street that stood there previously, or as structures carefully tailored to fit the precise topography of the heavy concrete structure of the Hardbrücke".⁴¹ **Fig.8** Frammenti di Chongqing, per un certo tempo sopravvissuti alla demolizione, sarebbero dovuti ricomparire a Zurigo, ricostruiti secondo fattezze simili a quelle originarie, per diventare prima architettura e trasformarsi poi in archetipo. Secondo un processo contrario a quello della Bauakademie a Berlino, *Nagelhaus* a Zurigo propone la ricostruzione fisica di un simulacro più o meno com'era, ma altrove; variando lo *storytelling*, modificando i nessi, *Nagelhaus* rimane se stessa, ma all'interno di una diversa narrazione. Il progetto, pur essendosi aggiudicato il primo premio del concorso indetto dalla municipalità, non viene costruito, così nel 2010 Caruso St

John e Demand realizzano alla Biennale di Architettura di Venezia una riproduzione in scala 1:1.⁴² In questo caso, proprio per le condizioni effimere e fittizie in cui viene riproposta, *Nagelhaus* non può essere che un modello, pur in scala reale per dimensioni: non più architettura, non più archetipo, forse icona o ancor più simbolo di un evento politico e sociale, e strumento per una riflessione sul rapporto con il passato e la memoria della città che ogni atto fisico implica e rappresenta.

In generale sembra possibile constatare come le pratiche temporanee, le biennali o gli eventi *site specific*, si stiano dimostrando capaci di esplorare gli spazi dell'architettura a partire da nuove prospettive urbane, producendo, attraverso l'effimero, una sorta di memoria alterata del passato a cui attingono per alimentare configurazioni potenzialmente stabili. Negli ultimi anni, il progressivo assottigliamento della distanza tra le biennali d'arte e quelle di architettura mostra inoltre quanto l'arte tenda a divenire luogo di riflessione per l'architettura e quanto, da parte sua, l'architettura si stia dimostrando in qualche modo incapace di traghettare il futuro all'interno dell'apparente mutamento in cui è immersa, e soprattutto tenda a rifiutare la lentezza e la stabilità quali caratteri ad essa connaturati. In questo senso, la perdita di luoghi collettivi riconoscibili e la parallela ricerca di alternative in cui la socialità possa rispecchiarsi non può essere mistificata, né, per contro, rifiutata in nome di un nostalgico passatismo.

A tale proposito Manifesta 12, pur con le intrinseche contraddizioni che ogni evento di questo genere comporta, permette di constatare quanto il racconto della città sia un processo plurale

e non possa esser ridotto, tanto più oggi, a un discorso unitario o a una descrizione solo apparentemente eterogenea, ma monolitica nei fatti. Nomade per statuto, Manifesta 12 dimostra inoltre che le modalità di intervento devono essere diversificate, perché spesso alcuni progetti seppur promettenti si rivelano fallimentari, mentre altri – come prova ad esempio il perdurare degli esiti positivi dell'intervento di Gilles Clément e del collettivo Coloco allo ZEN – si dimostrano inaspettatamente capaci di rimodellare luoghi abbandonati o deturpati e di restituirli alla comunità. Certo sarebbe necessario chiedersi che peso abbia l'architettura all'interno di processi di tal genere, o quanto opere visionarie come il *Ponte Luminaria* di Roberto Collovà abbiano la forza, oltre che di innescare una riflessione profonda sull'ambiente, di produrre cambiamenti a lungo termine, di trasformarsi in *blueprint* capaci di alimentare altri studi o promuovere ulteriori interventi, come lo stesso Collovà sembrerebbe aver auspicato esponendo la sua decennale ricerca *Giardino di giardini. Azioni sulla Costa Sud*, che non si è certamente conclusa con Manifesta 12.⁴³ **Fig.9**

Dagli esiti alle prospettive, il passaggio di testimone dalla Palermo di OMA alla Marsiglia di Winy Mass per l'imminente Manifesta 13⁴⁴ pare in qualche modo promettente all'interno del racconto che con queste riflessioni si è cercato di intrecciare. Una narrazione volutamente plurale e sinestetica che traduce l'eterogeneità del discorso urbano contemporaneo nella complementarietà di molteplici *micro-récits*, dispersi nello spazio e nel tempo, ciascuno in qualche modo esemplare, ma a un tempo incompleto e per nulla esaustivo, una sorta di sinestesia



9

compositiva che riproduce il contenuto attraverso il carattere della forma ricordando in qualche modo i *Calligrammes* di Apollinaire, e il tentativo di conferire rilievo al testo lineare, di farsi forma visibile, superando la dimensione del puro disegno.

E Winy Mass con il suo *Le Grand Puzzle*, mastodontico studio urbano pre-biennale su cui Manifesta 13 ha basato la concezione artistica dell'evento francese, pare supportare questa ipotesi fin dal titolo, che mette in scena la molteplicità delle modalità e delle risorse impiegate e la pluralità degli ambiti indagati, a cui seguono, già in questa fase preliminare, suggerimenti per possibili interventi urbani: **Fig.10**

*Winy Maas's architectural office, MVRDV, and The Why Factory (t?f) were commissioned to explore the city's urban space through the means of artistic research and the latest method of data analysis. This resulted in a compendium of social, cultural, ethical, religious, and geographical structures. It was, however, meant to do more than just describe the status quo. The exploration also began a process that goes far beyond the Manifesta itself, to enrich Marseille's future as a city. This publication allows itself to become an audience and hence, part of the project.*⁴⁵

A partire dall'esperienza positiva di Palermo, Manifesta ripete lo schema della precedente biennale e, affidando lo studio e l'analisi della regione marsigliese a MVRDV e a The Why Factory, investe sulla capacità dell'analisi di trasformarsi in progetto o forse, come sarebbe auspicabile nella miglior prassi, del pro-

getto di trasformarsi in analisi e produrre così gli scenari delle future trasformazioni.

Le Grand Puzzle parte dalla città e la colloca su un palcoscenico che non dovrebbe tuttavia essere solo quello della biennale, quanto piuttosto quello della città stessa, delle sue necessità, delle sue peculiarità e dei progetti che tale riflessione potrà produrre.

*Le Grand Puzzle est un outil permettant aux citoyens de repenser les potentiels de leur ville et de son territoire. L'étude, organisée en 9 chapitres, a pour but de guider le lecteur dans sa découverte du 'Grand Puzzle', sans pour autant prétendre donner une conclusion définitive ni une vue simplifiée d'une ville aussi complexe que Marseille. Le but de cette étude est de souligner les potentialités de la ville et de sa métropole, puis, à travers la perspective européenne, d'en extraire les thèmes [...].*⁴⁶

A detta dei curatori *Le Grand Puzzle* offre un ritratto delle condizioni attuali di Marsiglia accettandone la complessità e giocando su di essa per trasformarla in una chiave di lettura (a cui Marsiglia evidentemente ben si presta), a partire dal titolo stesso della biennale – “*Traits d'union.s*” – che enfatizza, forse fino al limite, tale carattere, tanto da far scrivere: “*Traits d'union.s c'est Nous, pas Je*”.

L'aspettativa è comunque molto alta, non solo perché secondo Fijen questa biennale e gli studi che l'hanno preceduta sono da leggersi in stretta relazione con gli esiti positivi dell'edizione



10

palermitana, ma soprattutto perché è lo stesso Winy Maas a sottolineare come questa curatorialità inclusiva (*including curating*) rappresenti un vero e proprio metodo di lavoro: una fabbrica urbana di idee sulla città e per la città prodotte dagli artisti, capaci di guardare (forse meglio e più a fondo degli architetti) e di intervenire, alimentando il pensiero critico e promuovendo la cultura dell'intervento.⁴⁷

Sarà da capire, rispetto agli esiti, quanto la condizione particolare in cui si svolgerà questa edizione di Manifesta – nomade nello spazio) per natura, e in questo caso costretta anche a esserlo nel tempo – influirà sulla capacità di adattarsi non solo a una nuova posizione, ma anche e soprattutto a condizioni in continuo mutamento. Ci dovremmo augurare che, in questo caso, ancora più che in tempi favorevoli, sia l'architettura, alimentata da artisti e curatori, a decodificare la complessa stratificazione di valori, usi, comportamenti, simboli e caratteri, producendo *narrations inconnues* che si aggiungano alle pratiche artistiche e agli strumenti di mediazione sociale comunemente impiegati da Manifesta.

E questo pur constatando che il portato disciplinare dell'architettura pare sovente ridotto alla pura descrizione dei fatti, e che di frequente sono gli artisti a suggerire (agli architetti) cosa fare, ripartendo dalle cose – semplici, spesso archetipi

–, riducendo il campo della loro azione, scegliendo di operare in profondità in modo da agire attraverso l'effimero alla ricerca del duraturo.

Se è ancora vero che "l'opera d'arte è rivoluzionaria, la casa è conservatrice. L'opera d'arte indica all'umanità nuove vie e pensa all'avvenire. La casa pensa al presente",⁴⁸ la rivoluzione che l'arte sta compiendo attraverso l'architettura è quella di riportare l'architettura al progetto, cioè alla conoscenza urbana e architettonica in sé, sollecitando dall'esterno un'indagine interna alla disciplina, sugli elementi della composizione e del progetto, proponendo una differente disposizione dei pensieri e della materia per dar loro ordine. Questo perché serve prospettiva, serve cioè non limitarsi a descrivere prendendo atto della realtà, ma è necessario riappropriarsi della capacità di designare, discernere, selezionare e comporre per dar forma al discorso:

Ogni vera storia [...] necessita di una prospettiva, di un angolo visuale da cui inquadrare la realtà. Questa è la sua grandezza ed il suo limite: capire la realtà implica selezionarla, ordinarla, sfoltirla, privilegiare nella selva dei suoi innumerevoli fenomeni alcuni a scapito di altri, vederla in una certa luce e non in un'altra. Ogni grande prospettiva fa violenza al reale, ne esclude certi aspetti. Ma senza prospettiva, senza unità pur ottenuta a prezzo di imposizioni e di esclusioni, non c'è nulla; c'è solo il pulviscolo confuso di dettagli, un'anarchia di atomi.⁴⁹

¹ "Vorrei innanzitutto istituire un'analogia o, meglio, ciò che a prima vista sembra essere soltanto un'analogia: uno stretto parallelismo tra architettura e narrativa, in cui l'architettura sarebbe per lo spazio ciò che il racconto è per il tempo, vale a dire un'operazione 'configurante'; un parallelismo tra costruire, vale a dire edificare lo spazio, e raccontare, cioè intrecciare il tempo." Paul Ricœur, "Architettura e narrativa", in *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricœur*, a cura di Franco Riva (Roma: Città Aperta Edizioni, 2008), 80. Il testo è frutto della trascrizione di un intervento tenuto da Ricœur nell'ambito della XIX Esposizione Internazionale della Triennale di Milano del 1994 dedicata a *Identità e differenze*: il filosofo francese fu invitato dai curatori insieme al suo connazionale Lyotard per un confronto sui temi della città postmoderna, e sui modi possibili di pensarla in relazione al progetto architettonico contemporaneo.

² "Per 'tradizione inventata' si intende un insieme di pratiche, in genere regolate da norme apertamente o tacitamente accettate, e dotate di una natura rituale o simbolica, che si propongono di inculcare determinati valori e norme di comportamento ripetitive nelle quali è automaticamente implicata la continuità col passato. Di fatto, laddove è possibile, tentano in genere di affermare la propria continuità con un passato storico opportunamente selezionato." Eric J. Hobsbawm, e Terence Ranger, *L'invenzione della tradizione* (Torino: Einaudi, 2002), 3-4.

³ Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna* (Milano: Feltrinelli, 1981), 5.

⁴ Lyotard, *La condizione postmoderna*, 6.

⁵ Lyotard, *La condizione postmoderna*, 6.

⁶ Ricœur, "Architettura e narrativa", 92.

⁷ Massimo Cacciari, *Adolf Loos e il suo Angelo* (Milano: Electa, 2000), 14.

⁸ L'originale tedesco di *La Parigi del secondo Impero in Baudelaire – "welcher auf dem Asphalt botanisieren geht"* – allude alla ricerca analitica e paziente del botanico trasferita all'asfalto della metropoli moderna, che diventa così oggetto di minuta descrizione e classificazione.

⁹ Lyotard, *La condizione postmoderna*, 7.

¹⁰ In merito a questo è necessario ricordare che "Lyotard, ragionando su alterità e post-moderno, arriva perfino a incriminare la 'parola progetto' come eredità 'profondamente metafisica', essendo tesa alla 'legittimazione dell'opera' attraverso la pretesa di 'soddisfare una domanda' in modo definitivo." Franco Riva, "Langoscia dell'abitare. Ricœur, Lyotard e la città postmoderna", in *Leggere la città*, 16.

¹¹ Massimo Cacciari, *La città* (Rimini: Pazzini Editore, 2004), copertina.

¹² *Domus* 1041 (Dicembre 2019). Si veda in particolare l'editoriale di Fulvio Irace, "Milano dal basso", 10-11, e soprattutto il lavoro fotografico di Filippo Romano che accompagna gli articoli relativi alla sezione "Spazio pubblico / Public Spaces", 29-50.

¹³ Rem Koolhaas, *Junkspace* (Macerata: Quodlibet, 2006), 63.

¹⁴ Koolhaas, *Junkspace*, 70.

¹⁵ Ludwig Mies van der Rohe, "Wohin gehen wir nun?," *Bauen und Wohnen* XV, n. 11 (novembre-dicembre 1960): 391. Cit. in Vittorio Pizzigoni (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe – Gli scritti e le parole* (Milano: Einaudi, 2010), 223.

¹⁶ La dodicesima edizione di Manifesta, dal titolo "Il Giardino Planetario. Coltivare la Coesistenza", si è svolta a Palermo tra giugno e novembre del 2018.

¹⁷ Ippolito Pestellini Laparelli, "Palermo: geografia allargata," in *Palermo Atlas*, a cura dello studio OMA (Milano: Humboldt, 2018), 12.

¹⁸ "Il Giardino Planetario. Coltivare la Coesistenza," in *m12*, <http://m12.manifesta.org/il-giardino-planetario-coltivare-la-coesistenza/?lang=it> (Data ultima consultazione: 17 Gennaio 2020).

¹⁹ A titolo di esempio, si veda: Maria Acciari, "L'arte salverà il mondo solo quando la politica avrà fatto il suo dovere," *The vision*, 23 Luglio 2018, <https://thevision.com/cultura/arte-politica/> (Data ultima consultazione: 20 Gennaio 2020).

²⁰ Matilde Cassani, *Tutto* (2018), tecnica mista, performance. In collaborazione con Francesco Bellina e Stefano Edward (Comunità Tamil di Palermo), Santuario di Santa Rosalia di Palermo.

²¹ Franco La Cecla, "Manifesta 12, Palermo: considerazioni di un nativo e antropologo," *Il lavoro culturale*, 18 Luglio 2018, <https://www.lavoroculturale.org/manifesta-12-palermo/> (Data ultima consultazione: 20 gennaio 2020).

²² *Manifesta 12 Palermo. Il Giardino Planetario. Coltivare la coesistenza / Planetary Garden. Cultivating coexistence*, Catalogo di Manifesta 12 Palermo (Milano: Editoriale Domus, 2018), 130.

²³ "Una delle scelte curatoriali principali è stata quella di non usare nessuno spazio consolidato, cioè nessuno spazio che appartenesse al sistema museale o culturale della città, fatta eccezione per il piano non finito di Palazzo Butera; ed è stato anche il motivo per cui non abbiamo accettato di allestire Manifesta nei cantieri culturali della Zisa, come inizialmente ci era stato proposto. Al contrario, attraverso l'occupazione sottile degli spazi abbandonati si è cercato di costruire un manifesto dentro Manifesta, in modo da trasmettere l'idea che [...] si possono [...] avviare operazioni transitorie o favorire interventi che, occupando gli spazi con un'economia ridotta, siano in grado di farli rivivere con sistemi diversi da quelli che comunemente si metterebbero in atto." Ippolito Pestellini Laparelli, "Alfabeti palermitani / Palermo alphabets," intervista di Francesca Belloni, *Architettura Civile. Incompiute città di Palermo / Palermo's unfinished cities* 23-24 (Luglio 2019): 38-9.

²⁴ Hedwig Fijendi, "Con Manifesta forse aiutiamo a guardare Palermo in modo diverso," intervista di Micaela Deiana, *Il Giornale dell'Arte* 387 (Giugno 2018), <https://www.ilgiornale-dellarte.com/articoli/2018/6/129554.html> (Data ultima consultazione: 7 Maggio 2020).

²⁵ Rotor, "Rotor a Palermo: 'Da quassù è tutta un'altra cosa'," intervista di Salvatore Peluso, *domusweb*, 19 Giugno 2018, <https://www.domusweb.it/it/speciali/manifesta/2018/rotor-a-palermo-da-quassu-tutta-unaltra-cosa.html> (Data ultima consultazione: 20 Gennaio 2020).

²⁶ Pestellini Laparelli, "Alfabeti palermitani / Palermo alphabets," 39.

²⁷ Alterazioni Video e Fosbury Architecture, *Incompiuto. La nascita di uno Stile / The Birth of a Style* (Milano: Humboldt Books, 2018). Il libro è stato preceduto, nel 2012, dal Turbofilm di Alterazioni Video *Per troppo amore*, "una soap-opera psichedelica ambientata nel Parco Archeologico dell'Incompiuto Siciliano a Giarre", che nel 2011 ha vinto il Premio Lo Schermo dell'Arte Film Festival.

²⁸ Il lavoro sul campo è stato condiviso tra l'altro dall'Anagrafe delle opere Incompiute di interesse nazionale, pubblicata dal Ministero delle Infrastrutture e Trasporti, per il quale i Fosbury stanno seguendo la catalogazione delle opere.

²⁹ Marco Biraghi, "L'Incompiuto come stile (di vita)," in *Incompiuto*, 72.

³⁰ Ci si riferisce a *Theatre of the Sun* di Fallen Fruit che, per la componente fortemente immersiva dell'installazione unita alla magnificenza della luce palermitana, si è rivelata una delle opere più apprezzate dal punto di vista percettivo di tutta la biennale.

³¹ Giuliano Malatesta, "Massimo Valsecchi e l'utopia di Palermo," *RivistaStudio*, 13 Gennaio 2020, <https://www.rivistastudio.com/palazzo-butera-palermo/> (Data ultima consultazione: 7 Maggio 2020).

³² Caruso St John & Marcus Taylor, *Island* (Londra: The Store X The Spaces, 2018).

³³ James Lawrence, "Uncharted Territory," *Gagosian Quarterly* (autunno 2018), <https://gagosian.com/quarterly/2019/05/07/uncharted-territory/> (Data ultima consultazione: 20 Gennaio 2020).

³⁴ Aldo Rossi, "Il progetto per «il teatro del mondo»," in *Venezia e lo spazio scenico*, a cura di Manlio Brusatin, catalogo della mostra, Palazzo Grassi, Venezia, 12-19 febbraio 1980 (Venezia: ed. La Biennale di Venezia, 1980), 110.

³⁵ Predrag Matvejević, *L'altra Venezia* (Milano: Garzanti, 2003), 109.

³⁶ A titolo di esempio, in relazione a un tema di ampio spettro e lungamente discusso, si vedano: Michele Caja, "Critical reconstruction as Urban Principle," in *Abitare il futuro. Abitare il nuovo / abitare di nuovo ai tempi della crisi*, a cura di Mariangela Bellomo et al., atti di convegno (Napoli: Clean, 2012), 696-705; Michele Caja, "La facciata tra tettonica e (ri)costruzione," *ANANKE* 80 (Gennaio 2017): 109-11.

³⁷ È Hugo nel suo *Nôtre-Dame de Paris* a ricordarci: "I grandi edifici, come le grandi montagne, sono opera dei secoli. [...] L'uomo, l'artista, l'individuo si cancellano in quelle grandi masse anonime, l'intelligenza umana vi si riassume e totalizza. Il tempo è l'architetto, il popolo il muratore." Victor Hugo, *Nôtre-Dame de Paris*, trad. Fabio Scotto (Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, 2003), 133-4.

³⁸ Soltani+LeClercq, "Re-membering Nôtre Dame," intervista, *KooZA/rch*, 2 Settembre 2009, <https://www.koozarch.com/interviews/re-membering-notre-dame/> (Data ultima consultazione: 20 Gennaio 2020).

³⁹ Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autore del 'Chisciotte'," in *Tutte le opere* (Milano: Mondadori, 1984), 653.

⁴⁰ Caruso St John Architects, *Nagelhaus*, Zürich, <https://www.carusostjohn.com/projects/nagelhaus/> (Data ultima consultazione: 31 Gennaio 2020).

⁴¹ Niklas Maak, "Some houses stay, some houses go, some pop-up somewhere else," in *People Meet in Architecture. Biennale Architettura 2010 – Mostra* (Venezia: Marsilio, 2010), 106.

⁴² Roberto Collovà, *Giardino di giardini. Azioni sulla Costa Sud* (2018), intervento nello spazio pubblico, tecnica mista, Palazzo Costantino.

⁴³ La tredicesima edizione di Manifesta, dal titolo "Traits d'union.s", si doveva svolgere a Marsiglia tra giugno e novembre 2020; a causa dell'emergenza COVID-19 è stata rimandata all'autunno successivo.

⁴⁴ MVRDV, e The Why Factory, *Manifesta 13 Marseille Le Grand Puzzle* (Berlino: Hatje Cantz 2020). *The Grand Puzzle* è stato sviluppato da MVRDV e da The Why Factory (*thinktank* e istituto di ricerca che fa parte della Faculty of Architecture and the Built Environment della TU Delft, fondato e diretto dallo stesso Winy Maas), in stretta collaborazione con gli studenti dell'École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille e l'École supérieure d'art & de design Marseille-Méditerranée.

⁴⁵ "Winy Maas et MVRDV présentent les premiers résultats de l'étude urbaine de Marseille pour Manifesta 13", <https://manifesta13.org/fr/2019/06/27/winy-maas-et-mrvdv-presentent-les-premiers-resultats-de-letude-urbaine-de-marseille-pour-manifesta-13/> (Data ultima consultazione: 11 Maggio 2020).

⁴⁶ "Marseille Moment", workshop on pre-biennial urban study *Le Grand Puzzle* for Manifesta 13 Marseille, svoltosi a Marsiglia dall'8 al 13 novembre 2018, https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=1nvGfgzQ6qA&feature=emb_title (Data ultima consultazione: 11 Maggio 2020).

⁴⁷ Adolf Loos, "Architettura," in *Parole nel vuoto* (Milano: Adelphi, 1972), 253.

⁴⁸ Claudio Magris, "La base della nostra identità. Perché ci serve una storia dei pensieri e delle passioni," *Corriere della Sera*, 29 Agosto 2005, 28.

BIBLIOGRAFIA

ALTERAZIONI VIDEO, E FOSBURY ARCHITECTURE. *Incompiuto. La nascita di uno Stile / The Birth of a Style*. Milano: Humboldt, 2018.

CACCIARI, MASSIMO. *Adolf Loos e il suo Angelo*. Milano: Electa, 2000.

CACCIARI, MASSIMO. *La città*. Rimini: Pazzini Editore, 2004.

CARUSO ST JOHN, MARCUS TAYLOR, cur. *Island*. Londra: The Store X The Spaces, 2018.

GRIFFIN, JONATHAN. "Thomas Demand." *Domus* 1042 (Gennaio 2020).

HUGO, VICTOR. *Notre-Dame de Paris*. Traduzione di Fabio Scotto. Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, 2003.

KOOLHAAS, REM. *Junkspace*. Macerata: Quodlibet, 2006.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La condition postmoderne*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.

Manifesta 12 Palermo. *Il Giardino Planetario. Coltivare la coesistenza / Planetary Garden. Cultivating coexistence*, Biennale Nomade Europea / The European Nomadic Biennial. Milano: Editoriale Domus, 2018.

Manifesta 12 Palermo. <http://m12.manifesta.org>

Manifesta 13 Marseille. <https://manifesta13.org>

MVRDV, THE WHY FACTORY. *Manifesta 13 Marseille Le Grand Puzzle*. Berlino: Hatje Cantz 2020.

MAAK, NIKLAS. "Some houses stay, some houses go, some pop-up somewhere else." In *People Meet in Architecture. Biennale Architettura 2010 – Mostra*. Venezia: Marsilio, 2010.

OMA, *Palermo Atlas*. Milano: Humboldt, 2018.

PESTELLINI LAPARELLI, Ippolito. "Alfabeti palermitani / Palermo alphabets." Intervista di Francesca Belloni, *Architettura Civile. Incompiute città di Palermo / Palermo's unfinished cities* 23-24 (Luglio 2019): 37-41.

RICÉUR, PAUL, FRANCO RIVA, cur. *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricœur*. Roma: Città Aperta Edizioni, 2008.

ROSSI, ALDO. "Il progetto per «il teatro del mondo»," in *Venezia e lo spazio scenico*, a cura di Manlio Brusatin, catalogo della mostra, Palazzo Grassi, Venezia, 12-19 febbraio 1980. 110. Venezia: ed. La Biennale di Venezia, 1980.

Triennale di Milano. *Identità differenze. Integrazione e pluralità nelle forme del nostro tempo: le culture tra effimero e duraturo*, XIX Esposizione internazionale. Milano: Electa, 1996.

Alessandra Carlini

Università degli Studi Roma Tre | alessandra.carlini@uniroma3.it

ORCID 0000-0001-8247-5832

KEYWORDS

Palazzo Federici; Mario De Renzi; Ettore Scola; edilizia a blocco; composizione architettonica

ABSTRACT

Autore di Palazzo Federici (Roma, 1931-1937), "[...] forse la più gigantesca casa convenzionata", come lo definì Italo Insolera, Mario De Renzi (1897-1967) individua, nell'edificazione del blocco, l'unità elementare di una città compatta che prende forma attraverso il disegno dell'isolato. Per mettere a fuoco i caratteri distintivi di questo modello urbano e indagare le relazioni tra narrazione e città verrà sfruttata la capacità evocativa del linguaggio cinematografico commentando alcune sequenze di Una giornata particolare (1977). Nel film di Ettore Scola, integralmente ambientato all'interno di Palazzo Federici, la corte, gli androni, i nuclei distributivi, le altane di coronamento con i loro stenditoi diventano i luoghi in grado di spiegare i rapporti di scambio e interdipendenza tra spazi privati abitativi e spazi collettivi di relazione in un momento in cui la densità torna ad interessare il disegno della città contemporanea e la pratica urbana è segnata da una rinnovata attenzione verso i modelli di sviluppo che fanno riferimento alla città compatta.

English metadata below

Una narrazione della città compatta. Rileggere Mario De Renzi attraverso *Una giornata particolare*



1

L'architettura ha trovato spesso, nel racconto cinematografico, il mezzo espressivo adatto a descriverne caratteri spaziali e portato simbolico, tanto quanto il cinema ha saputo cogliere, dallo spazio urbano e architettonico, luoghi in grado di condensare elementi antropologici e prossemici.¹ "Il cinema e l'architettura sono le sole due arti dell'epoca contemporanea",² scrive Le Corbusier dopo l'incontro con il cinema di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, sottolineando lo stretto legame tra le due discipline che connoterà tutto il secolo. Un rapporto che non si esaurisce nel solo dato documentaristico e nel *pro filmico*,³ ma che fa riferimento ai casi in cui lo spazio architettonico diventa strumento di narrazione. Questo sembra essere il caso di Palazzo Federici, opera di Mario De Renzi (1897-1967) che, attraverso lo sguardo del regista Ettore Scola (1931-2016), racconta un'architettura caratterizzata dalla densità del blocco edilizio e, con questa, un'idea di città e di cultura abitativa. **Figg.1 | 2**

Le sequenze del film *Una giornata particolare* (1977)⁴ restitui-

iscono un esempio di cinema nel quale l'architettura diventa testo spaziale, parte integrante del testo narrativo.⁵ La macchina da presa non solo esalta le prospettive accelerate tipiche del linguaggio futurista a cui aspira il progetto di De Renzi,⁶ restituendo un'immagine in movimento coerente con la forma architettonica, con i suoi connotati tipologici ed estetici, ma riesce anche a condensare in un edificio l'idea stessa di città, come tessuto di relazioni spaziali, temporali e umane; un vero e proprio microcosmo all'interno della metropoli. In un momento in cui la densità torna ad interessare il disegno della città contemporanea, e la pratica urbana è segnata da una rinnovata attenzione verso i modelli di sviluppo che fanno riferimento alla città compatta, le sequenze narrative di *Una giornata particolare* possono offrire un punto di vista privilegiato per cogliere le qualità spaziali della casa a blocco, nelle sue trasformazioni di scala tra la dimensione pubblica e privata.

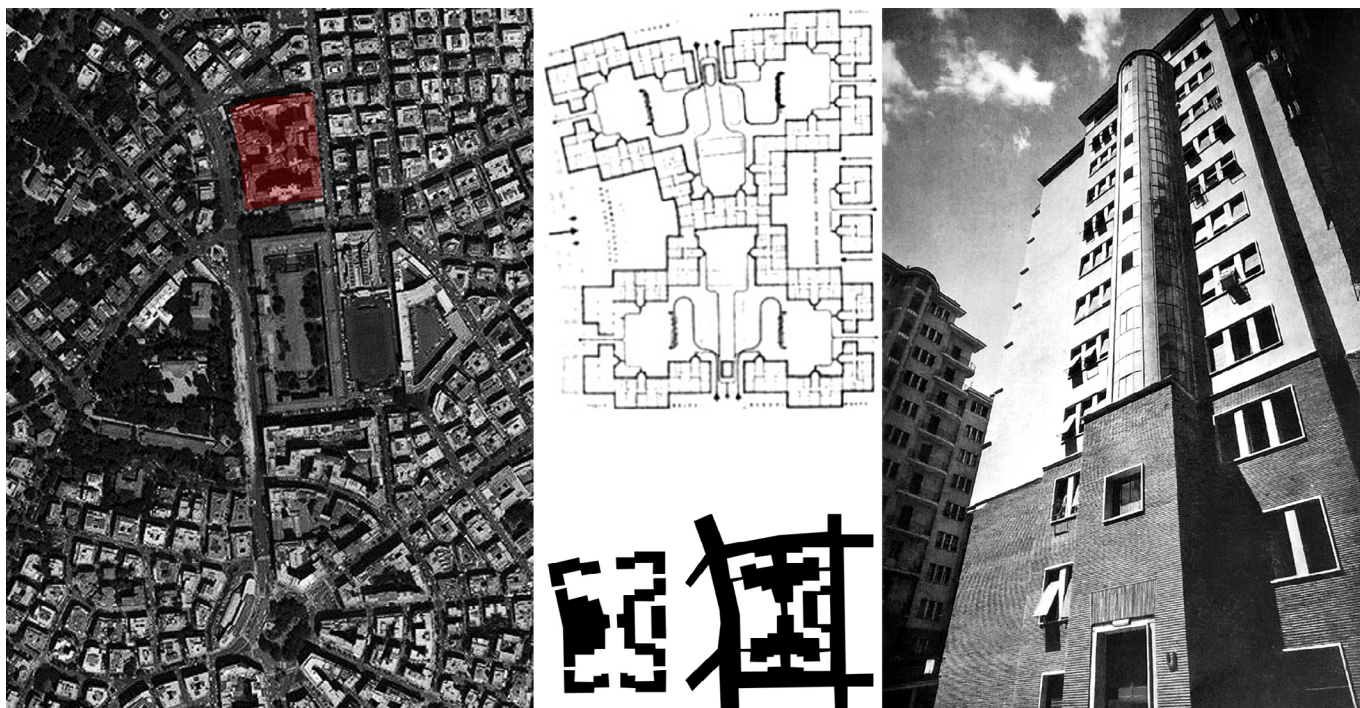


2

PALAZZO FEDERICI E L'EDILIZIA A BLOCCO NELLE SEQUENZE NARRATIVE DI UNA GIORNATA PARTICOLARE

Il cinegiornale Luce del 18 settembre 1935 descrive, con l'incidere della retorica fascista, la nascita dei nuovi quartieri della periferia romana.⁷ In un filmato di poco più di un minuto la cinepresa condensa l'immagine della nuova architettura promossa dal Regime per dare forma all'emergenza abitativa. Spaziando dal quartiere Milvio a Corso Trieste, le sequenze non potevano che chiudere su quella che Italo Insolera ha definito "[...] forse la più gigantesca casa convenzionata",⁸ ovvero Palazzo Federici, realizzato tra il 1931 e il 1937 dall'impresa di costruzione Elia Federici su progetto di De Renzi. Il complesso residenziale occupa un intero isolato, di un ettaro e mezzo di superficie, con numeri che ancora oggi impressionano per l'elevata densità: un blocco a corti multiple organizza 29 corpi scala, 442 alloggi, 100 vani commerciali, 3 autorimesse, una sala cinematografica da 1600 posti, una sala da ballo e un asilo per 150 bambini.⁹ Il filmato descrive gli anni in cui la politica urbanistica del regime fascista si presentava attraverso un doppio volto, quello degli sventramenti risanatori¹⁰ e quello della costruzione di nuova architettura razionale,¹¹ mentre le politiche sociali alla base della propaganda di Regime affrontavano il problema della casa attraverso il lavoro dell'INCIS (Istituto Nazionale per le Case degli Impiegati Statali, case destinate al ceto medio) e dell'ICP (Istituto Case Popolari, case destinate ai ceti sociali più deboli).¹² Lo sblocco dei fitti del 1928¹³ aveva generato forti aumenti delle pigioni e conseguentemente aumentato il numero di sfratti,

creando una condizione di allarme sociale alla quale il Governatorato cercò di far fronte varando il piano delle case convenzionate, basato su un accordo tra la pubblica amministrazione e le imprese edili per regolamentare i termini della vendita a prezzi e modalità vantaggiose.¹⁴ Il fabbricato di Palazzo Federici nasce come casa convenzionata ai confini della città edificata dai Piani Regolatori del 1909¹⁵ e del 1931.¹⁶ Il quartiere è il Nomentano, disegnato secondo il modello stellare incentrato su Piazza Bologna, dove gli architetti Mario Ridolfi (1904-1994) e Mario Fagiolo (1905-1996) vincono il Concorso per il Palazzo delle Poste nel 1933, e su Villa Torlonia, diventata residenza di Benito Mussolini nel 1925: una parte di città esaltata ben presto come modello di modernità urbana, eleganza e decoro riuscendo, almeno in parte, nel proposito di farne una roccaforte di consenso. **Fig. 3** Quando Scola, nel 1977, inizia le riprese di *Una giornata particolare*, Palazzo Federici diventa il set in grado di condensare, nel perimetro dell'edilizia a blocco e negli esterni circoscritti dei cortili, l'immagine dell'intera società fascista. Non è solo per fedeltà storica che questa architettura è funzionale al racconto cinematografico, tanto che, come lo stesso regista sottolinea ricordando il momento cruciale della scelta del set, alcuni dei passaggi narrativi del film trovano espressione nella fisionomia architettonica, nella densità del condominio: "[...] avevo bisogno di un complesso di questo tipo, [dove] ogni appartamento è specchio dell'altro".¹⁷ La *giornata particolare* raccontata nel film è il 6 maggio del 1938, giorno della visita di Adolf Hitler a Roma, atto che suggella l'intesa italo-tedesca



3

dell'ottobre 1936, il cosiddetto "Asse Roma-Berlino", premessa del Patto d'Acciaio dell'anno successivo (22 maggio 1939). Ma la *giornata particolare* è anche quella dei due protagonisti, che per poche ore, in un Palazzo Federici svuotato dall'adunata in onore del Führer e del Duce, vivono una vita lontana da quell'ordinario che relega lei – Antonietta, casalinga, madre di sei figli e moglie di un dispotico dipendente statale e fervente fascista – in un quotidiano fatto di faccende domestiche e obblighi coniugali, e condanna lui – Gabriele, ex annunciatore radiofonico, omosessuale destinato al confino – alle regole del *costume* imposte dal regime per la *tutela della razza*. Entrambi rappresentano i volti di una stessa emarginazione e il film ha infatti immediato successo nell'Italia degli anni Settanta, trasformata dalle rivendicazioni per l'emancipazione femminile, dall'introduzione del divorzio (1970-74), dalla riforma del diritto di famiglia (1975) e dalla depenalizzazione dell'aborto (1978).¹⁸ Nel film la stessa architettura che doveva incarnare la forza del Fascismo nel muovere le masse attraverso la propaganda della politica abitativa diventa invece lo scenario di istanze antifasciste, e del riscatto sociale del secondo dopoguerra. Nel racconto cinematografico l'architettura delle case intensive a blocco sottolinea le condizioni dei personaggi, mentre le corti, gli androni, i nuclei distributivi, le altane di coronamento con i loro stenditoi diventano i luoghi in grado di spiegare i rapporti di scambio e interdipendenza tra spazi privati abitativi e spazi collettivi di relazione.

1

Palazzo Federici in una foto storica degli anni Trenta. Veduta dell'accesso carrabile di una corte interna. Maria Luisa Neri, Mario De Renzi. *L'architettura come mestiere*, p. 41 (Fondo De Renzi, Archivio Accademia di San Luca).

2

Fotogramma da *Una giornata particolare*, regia di Ettore Scola. Lo scorcio prospettico dall'interno di uno dei corpi scala vetrati verso la profondità della corte interna.

3

Palazzo Federici nel contesto urbano del quartiere Nomentano: l'edilizia del blocco nella conformazione della città compatta e le linee futuriste dei corpi scala vetrati all'interno delle corti (foto storica degli anni Trenta da Alfredo Carlomagno e Giuseppe Saponaro, Mario De Renzi, 1999, schede fotografiche non numerate). Al centro, la pianta architettonica del complesso edilizio ed elaborazioni grafiche dell'autrice sui rapporti pieno/vuoto.

Le scene di massa del film *Una giornata particolare* descrivono le trasformazioni tra spazi privati-semipubblici e pubblici che connotano l'identità della città compatta generata dall'edilizia del blocco a corti multiple. Una fitta rete di scambi e trasformazioni, traiettorie e addensamenti descritti dal disegno di Paul Klee, *Meccanica di un quartiere urbano* del 1928 (a destra, in alto) e sintetizzati in una serie di schemi ideogrammatici (a destra, al centro e in basso, disegni dell'autrice).

Schizzi di Le Corbusier sulla "strada-corridoio", 1941
(Le Corbusier, *La casa degli uomini*, p.191).

La trasformazione pubblico-semipubblico-privato è determinata dalle continuità, di carattere fisico e visivo, che, attraverso le *fauces* d'ingresso, gestiscono gli scambi tra la strada e le corti interne. Foto ed elaborazioni grafiche dell'autrice.

La foto storica degli anni Trenta (a destra) e il fotogramma del film *Una giornata particolare* (a sinistra) descrivono il sistema interno delle corti, animato da doppie altezze, affacci, flussi, profondità, scorci. La sezione rileva il rapporto tra le corti carrabili, ad un livello più basso, in continuità con via Stevenson, e il sistema pedonale, di corti e ballatoi su porticato che si sviluppa ad un livello superiore e in continuità con via XXI Aprile.
Maria Luisa Neri, *Mario De Renzi. L'architettura come mestiere*, p. 105
(Archivio Accademia di San Luca, Fondo De Renzi).

LA STRADA E IL DISEGNO DELL'ISOLATO:

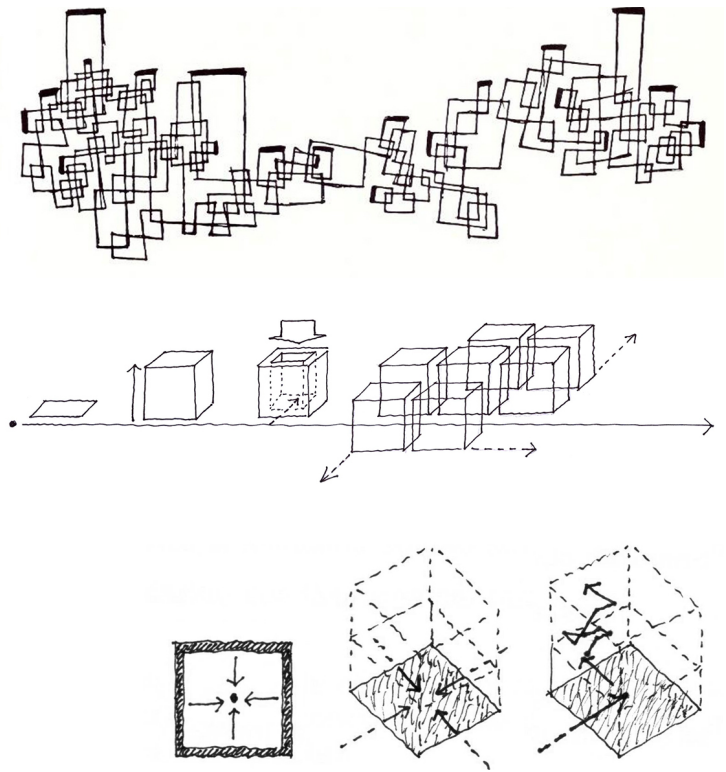
RAPPORTO TRA TIPO EDILIZIO E MORFOLOGIA URBANA

Scola isola il racconto cinematografico in un microcosmo che ha la forza di restituire la complessità del grande conglomerato urbano. Una città nella quale le case "partecipano con la loro presenza alla definizione esatta degli spazi viari."¹⁹ Il rapporto tra tipo edilizio e morfologia urbana è appena intuibile, perché il complesso non è mai ripreso dall'esterno e la presenza della città, del suo fitto tessuto urbano, rimane sullo sfondo anche quando la cinepresa si sposta sulle terrazze e sulle altane di coronamento. Nelle scene di massa gli abitanti di queste case non vanno mai oltre le *fauces* dei cortili, non si vedono all'esterno, nelle strade, ma la città si avverte ugualmente. Si sente che quel flusso carico di vite, quella massa pressata giù per le scale, dentro i cortili e poi incuneata ad imbuto dentro i varchi a doppia altezza degli atri d'accesso, che non può che muoversi verso uno spazio ancora più generoso, disposto a farla incontrare con altri flussi provenienti da altre corti, da altri androni, da altri corpi scala, da altre case. Si percepisce quindi una fitta trama di relazioni, di scambi e trasformazioni, fatta di traiettorie e addensamenti, accelerazioni e rallentamenti, percorsi lineari e soste distese.²⁰ **Fig. 4** Il modello di riferimento è quello della città compatta e la tipologia edilizia che la produce è la casa collettiva a blocco, con corti, come in questo caso spesso multiple e comunicanti. L'organizzazione planimetrica, fatta di pieni e vuoti, di possibili inversioni nei rapporti figura-sfondo, riassume i caratteri spaziali di un'architettura che si piega al di-

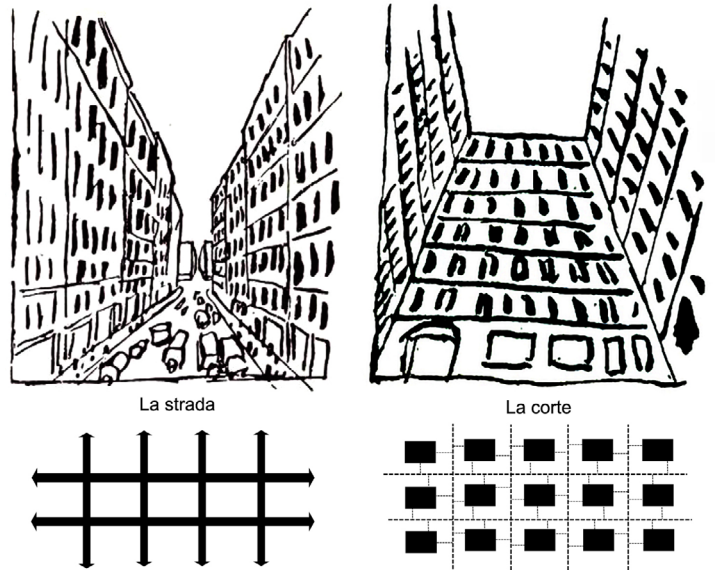
segno urbano, che dà forma allo spazio pubblico configurando l'isolato e assumendo, al suo interno, quella stretta rete di spazi pertinentziali che accolgono distribuzioni e scambi. Un'architettura che prende forma attraverso il rapporto tra la dimensione pubblica della strada e la dimensione semipubblica della corte. I disegni realizzati da Le Corbusier per descrivere la "strada-corridoio"²¹ sono in grado di condensare in pochi, veloci segni in bianco e nero, la capacità narrativa della città compatta, il rapporto tra forma della città e forma dell'abitare. **Fig. 5** L'edilizia del blocco, unità elementare di una città intesa come "solido continuo",²² risolve al tempo stesso la costruzione del lotto e della strada, dà forma ai vuoti urbani e ne fissa le sequenze spaziali, mentre le cortine edilizie si fondono in un'unità architettonica che definisce l'immagine pubblica di quello spazio urbano sul quale Scola, durante le riprese del film, non punta mai la cinepresa.

SPAZI PERTINENZIALI: FAUCES D'INGRESSO, CORTILI, ANDRONI, TERRAZZE DI CORONAMENTO

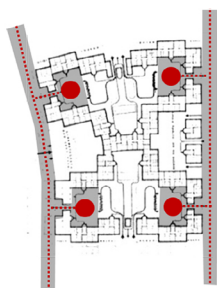
Si è detto che nel film di Scola l'architettura di Palazzo Federici è scelta per la sua capacità narrativa funzionale a mettere in relazione, attraverso l'edilizia intensiva del blocco a corti multiple, la sfera privata e la dimensione pubblica dei due protagonisti. Il racconto si costruisce per immagini emblematiche degli elementi che compongono e identificano i due estremi della casa collettiva: la cellula abitativa e gli spazi pertinentziali. Dalle *fauces* d'ingresso fino ai cortili, dagli androni e, su per i corpi



4



5



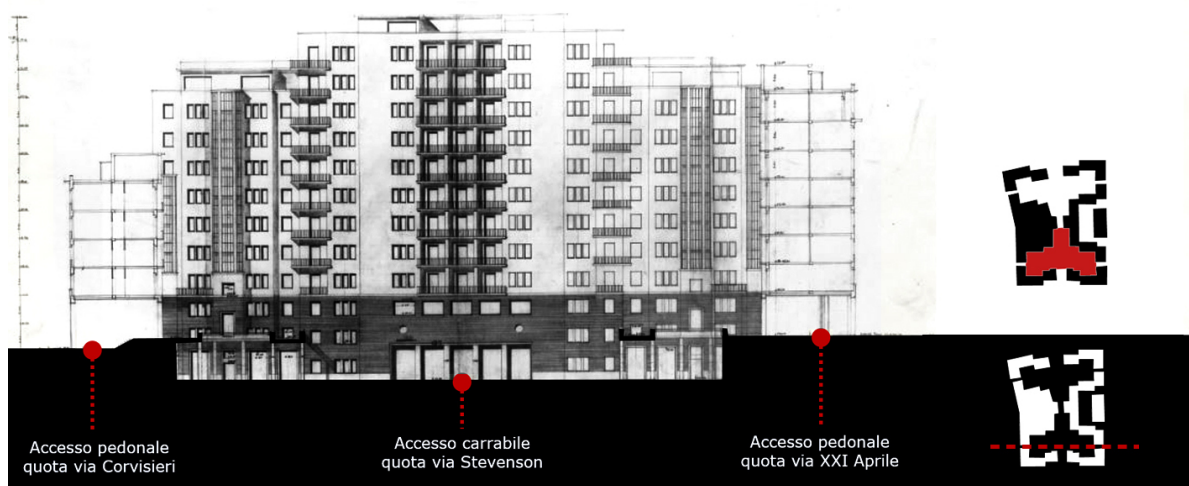
6

scala, fino alle terrazze di coronamento, il mega-condominio di via XXI Aprile permette un racconto verticale della progressiva trasformazione pubblico/privato.

Alcuni fotogrammi, isolati dalla fluidità del racconto, mettono a fuoco i caratteri distintivi di quelli che conosciamo come spazi pertinenziali, di relazione e intermediazione, quei "vincoli di convivenza"²³ descritti da Aldo Rossi nei suoi studi su *L'Architettura della città* e ancora al centro del dibattito sulle dinamiche sociali dell'abitare contemporaneo.

Le *faucès* d'ingresso, a doppia altezza per misurare il cambio di scala dalla dimensione pubblica della strada alla dimensione semipubblica delle corti interne, si connotano come le soglie di passaggio attraverso le quali permea la vita della città. Unici varchi, lungo il recinto denso, compatto e continuo della cortina edilizia, aumentano la permeabilità e migliorano l'areazione delle corti interne.

Tipicamente l'edilizia a blocco genera una città compatta, e i modelli compatti pretendono l'esistenza di corti interne a garanzia di vivibilità delle cellule abitative. Sono proprio i cortili di via XXI Aprile – spazi di mediazione tra la strada e l'abitazione, estensione collettiva dell'abitazione privata, animati da ballatoi e doppie altezze per risolvere le altimetrie lungo il bordo dell'isolato – a raccontare la ricchezza dei passaggi, l'ordine del movimento dei percorsi, la gerarchia tra ambiti; quegli elementi tipici della tradizione urbana riprodotti, nelle corti interne, in scala con la dimensione edilizia. Scola coglie le potenzialità narrative di un complesso architettonico in grado di restituire la trama di relazioni, in continuità e a distanza, che si riconoscono nelle spazialità urbane e nei sistemi aggregativi della città: "Per quanto riguarda *Una giornata particolare*, avevo bisogno di un 'piccolo borgo' dove tutti un po' si conoscessero, dove ci fosse vita di aggregazione. [...] Una grande piazza, un grande paese



7

[...]: un microcosmo, una città.”²⁴

I flussi di attraversamento disegnano l'organizzazione planimetrica, ordinando continuità e discontinuità di carattere fisico e visivo, e lo spazio a sviluppo verticale intorno al quale si avvolge il recinto edilizio delle unità abitative è arricchito dagli scambi tra le corti e tra queste e le strade. **Fig. 6** Nel racconto cinematografico il cortile scelto per girare le scene corali è solo uno dei quattro di Palazzo Federici, quello più nobile, con la fontana centrale e i ballatoi di corona; un grande vuoto dove risuona tanto il brusio della massa che si affretta a raggiungere la parata nazifascista, quanto il silenzio metafisico dei locali svuotati e custoditi dall'emarginazione dei due protagonisti.

Lo spazio costruito nelle corti da De Renzi è indubbiamente scenografico, tanto che le foto d'epoca tendono a presentare il complesso nei suoi scorci interni piuttosto che dall'esterno.²⁵

Fig. 7 Ancora oggi, nonostante qualche trasformazione privata,

i cortili conservano l'efficacia plastica originaria, con i corpi scala vetrati che guidano le linee prospettiche fino alle terrazze di coronamento, ritmando i profili e scandendo l'impaginato delle aperture.

Anche quando la cinepresa è spostata sulle altane – animate da lavatoi, stenditoi e terrazze aperte sull'orizzonte urbano – la descrizione dello spazio architettonico è funzionale al racconto fin nei dettagli, tanto che anche il pavimento del lastricato solare assume rilievo narrativo “un pavimento non da terrazzo, ma da salotto, da interno [...] mi serviva molto anche per questa intimità che nasceva tra i due [protagonisti].”²⁶ Nulla toglie all'efficacia narrativa il fatto che le terrazze riprese nel film non siano quelle di Palazzo Federici, ma del vicino Istituto G. Eastman.²⁷

Fig. 8



8

DAGLI SPAZI COLLETTIVI DI RELAZIONE AGLI SPAZI PRIVATI ABITATIVI

Le riprese di *Una giornata particolare* mettono continuamente in contatto la dimensione pubblica e privata dei personaggi sfruttando i caratteri architettonici tipici della configurazione del blocco raccolto intorno alla corte: dalla spazialità circoscritta dei cortili interni, destinati ai luoghi della condivisione, alla scansione serrata delle finestre che rimandano agli usi individuali relativi alle singole unità abitative. Nella sequenza iniziale la macchina da presa restringe progressivamente il campo, dal generale al particolare, attraverso una lunga panoramica che, muovendo da destra verso sinistra e dal basso verso l'alto, passa dall'esaltazione delle linee futuriste dei cortili, all'inquadratura fissa sulla finestra di una delle facciate interne del mega-condominio, una delle tante da cui poter osservare la vita dei suoi abitanti. **Fig. 9**

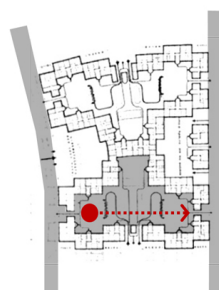
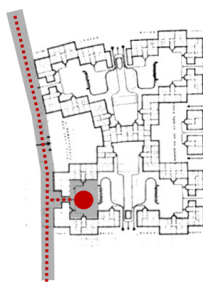
Le parole di Francesco Cellini ci raccontano quelle case, così tipicamente radicate nella stessa tradizione romana alla quale attinge anche Palazzo Federici:

Sono case grandi, alte, dense, poderose, complesse; la loro struttura a corti multiple, forse mutuata dall'esperienza tipologica viennese [...], propone spazi collettivi e giardini di

assoluta efficacia e piacevolezza, raccoglie gli ingressi delle scale ed ospita servizi comuni (asili, cinema, mense ecc.); le loro coperture sono risolte come fantastici paesaggi scultorei, fra lavatoi, spazi comuni e terrazze; la loro articolazione tipologica comprende, nelle corti e sui tetti, studi per artisti o spazi per la produzione artigianale ed all'esterno, lungo il perimetro stradale, una ricca dotazione di negozi.²⁸

E il modello per le case convenzionate di via XXI Aprile sembra proprio quello derivato dalle esperienze del Nord Europa come confermato dalla letteratura di settore.²⁹

Ma se le assonanze tra la città compatta e la struttura urbana alla quale fa riferimento il disegno di Palazzo Federici richiamano alla memoria le immagini dei piani urbanistici che a cavallo tra Ottocento e Novecento realizzano le principali capitali Europee, da Barcellona (Plan Cerdà, 1860) ad Amsterdam (Plan Zuid di Hendrik Petrus Berlage, 1917), le differenze geografiche determinano però importanti distanze politiche, economiche e di organizzazione sociale.³⁰ Mentre nel Nord Europa l'edilizia a blocco tipica delle esperienze della Vienna Rossa cerca di assorbire la massa operaia attratta dalle industrie, a Roma, mancando di fatto un comparto industriale altrettanto sviluppato, l'edilizia intensiva è orientata prevalentemente ai dipendenti



9

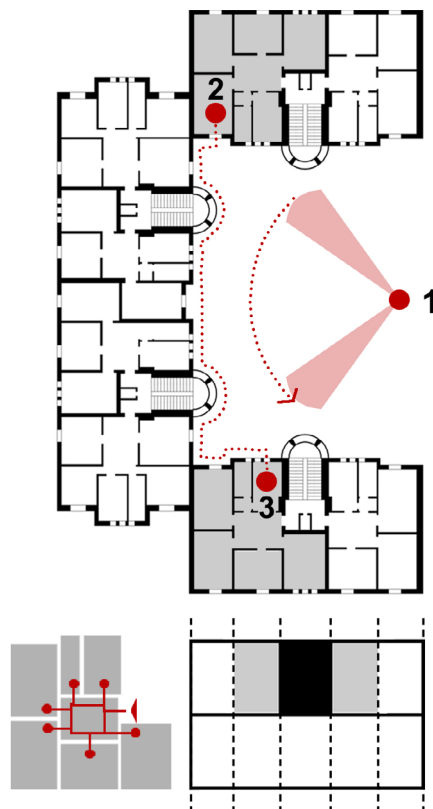
pubblici assorbiti dai ministeri. Se in Germania e in Austria l'edilizia popolare sviluppa il modello della casa operaia, nell'Italia fascista la cellula abitativa assume i connotati della casa impiegatizia.

L'alloggio che genera il corpo edilizio per aggregazione di più unità in linea è della tipologia a *impluvium*: un ingresso quadrangolare, ad impianto centrale, sul quale si aprono tutte le stanze.³¹ Questa organizzazione segna un cambiamento radicale rispetto alla tipologia più consolidata, di tradizione ottocentesca, che vede la cellula abitativa come successione di stanze incanalate lungo un corridoio interno ad andamento rettilineo e il modello ha infatti fortuna negli anni del *revival* imperiale fascista anche per l'assonanza con la tipologia ad atrio delle antiche *domus* romane emerse dagli scavi di Ostia e Pompei.

Il racconto filmico, girato per lo più negli ambienti privati interni, permette di cogliere i caratteri tipologici dell'alloggio studiato da De Renzi. In particolare, in una delle scene iniziali, quella del risveglio e della colazione della famiglia di Antonietta, un lungo piano sequenza muove attraverso le stanze avvolte intorno all'atrio centrale d'ingresso, svelando l'organizzazione della casa.³² La distribuzione interna degli appartamenti è pensata in modo che i vani di rappresentanza siano disposti verso l'esterno e quelli di servizio verso la corte. Ed è proprio dalle fine-

stre della cucina di Antonietta – quelle che popolano i prospetti delle corti interne e che sono disposte in sequenza serrata a formare una successione di trifore – che la cinepresa entra nel racconto quotidiano e nella storia privata. Sono le stesse finestre dalle quali i due protagonisti si osservano a distanza, quelle che rivelano la solitudine di Antonietta, ma anche quelle davanti alle quali, alla fine del film, la stessa comincia a leggere la copia de *I tre moschettieri* di Alexandre Dumas che Gabriele le ha regalato in quella giornata particolare. **Fig. 10**

Nella struttura narrativa del film, nel rapporto di identità tra dimensione espressiva dei personaggi e spazio architettonico, accade quello che Gaston Bachelard descrive in *La poetica dello spazio*, facendo ricorso a riferimenti desunti dal linguaggio poetico "[...] camera e casa sono diagrammi psicologici che guidano gli scrittori e i poeti nell'analisi dell'intimità."³³ Nel mega-condominio di via XXI Aprile, per usare le parole di Bachelard, "l'opposizione del dentro e del fuori non è [...] più sostenuta dalla sua evidenza geometrica":³⁴ la vera prigione, in tal senso, non è lo spazio circoscritto nel quale entrambi i protagonisti sono stati relegati, ma l'esterno, la città e la società omologata dalla retorica nazifascista.



10

CONCLUSIONI.

NUOVE PROSPETTIVE PER L'ISOLATO NELLA PRATICA URBANA

Se oggi la "strada-corridoio" non fa più paura e l'esercizio architettonico ha mostrato i limiti, oltre che le potenzialità, dei modelli funzionalisti, il disegno dell'isolato torna ad attrarre la cultura del progetto urbano come risposta allo *sprawl* nelle diverse forme del riuso, della densificazione, del completamento. Le parole di Cellini rivendicano le potenzialità progettuali di questo racconto di città:

[...] chi scrive [...] crede alla validità, modificabile, evolvibile, aggiornabile, ma essenziale, della configurazione base che la città europea ed italiana ha assunto da metà Ottocento in poi: quella che vede le case dense, compatte, plurifamiliari, connesse agli spazi ed alla vita urbana, poste accanto agli edifici specializzati e di servizio, dotate di negozi e di servizi propri, abitate da una compagine sociale anch'essa plurima e, infine usate (come fortunatamente avviene tuttora) in un'accezione assai più vasta del vivere di quanto descriva lo stesso termine *housing*.³⁵

Si tratta di un racconto sulla relazione tra edificio, strada e

spazio pubblico che, dalle realizzazioni citate a cavallo tra Ottocento e Novecento, passa attraverso le riflessioni degli anni Ottanta del secolo scorso sul processo di modificazione del tessuto urbano (la mostra *Roma interrotta*³⁶ è del 1978) e sul *ritorno alla strada* come elemento strutturante della città (la prima mostra di architettura della Biennale di Venezia nel 1980 è la *Strada Novissima*³⁷) per offrirsi a nuovi usi progettuali documentati dall'attualità del dibattito e delle sperimentazioni internazionali. Gli esempi di Amsterdam, Barcellona e Berlino tra gli anni Ottanta e Novanta dimostrano le nuove prospettive della casa collettiva a blocco; prospettive che intercettano le esigenze ambientaliste del risparmio di suolo e le ragioni sociali delle comunità.

L'incontro a distanza tra l'architettura di De Renzi e il racconto cinematografico di Scola è solo un'occasione per riflettere, progettualmente, sulla forza espressiva e sulla validità culturale di quei modelli, nella piena consapevolezza che né la codificazione tipologica né la coscienza storica sono di per sé risolutive. Senza pretesa di esaustività critica il caso di Palazzo Federici e della sua lettura cinematografica ci restituisce un esempio in cui l'architettura entra nell'orizzonte narrativo del racconto filmico e, al tempo stesso, lo sguardo attraverso la cinepresa diventa osservazione critica in grado di renderne manifeste le quali-

8

Il fotogramma estratto dal film *Una giornata particolare* descrive le terrazze di coronamento tipiche dell'edilizia residenziale a carattere collettivo che, insieme alle *faucès* d'ingresso, ai cortili, agli androni e ai corpi scala, costituiscono gli spazi pertinentziali di intermediazione pubblico/privato.

9

Serie di fotogrammi estratti dal film *Una giornata particolare*. Il lungo piano-sequenza iniziale restringe progressivamente il campo, dal generale al particolare, passando dall'esaltazione delle linee futuriste dei cortili collettivi, all'inquadratura fissa sulla finestra di uno degli appartamenti di Palazzo Federici.

10

I due fotogrammi estratti dal film *Una giornata particolare* descrivono il contrappunto spaziale e visivo tra le finestre dei due appartamenti dei protagonisti.

Nel secondo piano-sequenza, all'inizio del film, le finestre diventano le soglie attraverso le quali narrare le vite degli abitanti di Palazzo Federici ed entrare nella loro dimensione privata. Lo stralcio planimetrico mostra l'aggregazione di più unità in linea, a doppio corpo strutturale (telaio in cemento armato e tamponature in muratura) e l'alloggio-tipo della tipologia ad *impluvium*. Elaborazioni grafiche dell'autrice.

tà spaziali. Indica, inoltre, una possibilità di racconto della città non solo come restituzione finale di un processo urbano convalidato dalla sua persistenza storica, ma anche come stimolo per nutrire nuovi sguardi sulla città stessa, nuove prospettive nelle relazioni tra intenzioni e progetto. Affrancata dall'immagine *insalubre* tratteggiata dal funzionalismo, la città compatta colta da De Renzi e, quasi quarant'anni dopo, da Scuola offre al progetto rinnovate motivazioni per costruire nuovi racconti di città.

¹ Per un approfondimento sulle relazioni tra cinema e architettura si vedano i seguenti riferimenti derivati da diversi settori disciplinari: Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive* (Torino: Einaudi, 2002); Marco Bertozzi, *Locchio e la pietra. Il cinema, una cultura urbana* (Torino: Lindau, 2003); Vittorio Prina, *Cinema Architettura Composizione* (Milano: Maggioli, 2009). Per una ricognizione in prospettiva storica: Treccani, *Enciclopedia del Cinema*, voce "Architettura. Il rapporto tra architettura e cinema," a cura di Alessandro Cappabianca (2003). http://www.treccani.it/enciclopedia/architettura_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (data ultimo accesso: dicembre 2019).

² "Le cinéma et l'architecture sont les deux seuls arts de l'époque contemporaine". Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS: théories et projets pour Moscou, 1928-1936* (Bruxelles: Éditions Mardaga, 1988), 72. Gli anni sono quelli dei progetti per il Palazzo del Centrosojuz (1928) e per il Palazzo dei Soviet a Mosca (1931) che portano Le Corbusier a lunghi soggiorni nell'URSS e all'incontro con il cinema di Ėjzenštejn con cui troverà, dopo la visione di *Bronenose? Potëmkin* (1925) e di quattro bobine di *La linea generale*, molti punti di contatto affermando "Mi sembra di pensare come M. Ėjzenštejn quando fa film," [*Il me semble bien que je pense comme M. Eisenstein lorsqu'il fait du cinéma.*] 72. Traduzione dal francese a cura dell'autrice.

³ "Con questo termine, coniato da Étienne Souriau (1951), s'intende tutto quello che sta davanti alla cinepresa pronto per essere filmato: oggetti, volti, corpi, spazi interni ed esterni, prima della loro elaborazione cinematografica". Treccani, *Enciclopedia del Cinema*, voce "Profilmico," a cura di Sandro Bernardi (2004). http://www.treccani.it/enciclopedia/profilmico_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (data ultima consultazione: 20 gennaio 2020).

⁴ Regia: Ettore Scuola; soggetto e sceneggiatura: Ruggero Maccari, Ettore Scuola, Maurizio Costanzo; fotografia: Pasqualino De Santis; scenografia: Luciano Ricceri; costumi: Enrico Sabatini; musiche: Armando Trovajoli; montaggio: Raimondo Crociani; interpreti: Sophia Loren (Antonietta), Marcello Mastroianni (Gabriele); produzione: Carlo Ponti per la Compagnia Cinematografica Champion (Roma), Canafax Films Inc. (Montreal).

⁵ Ettore Scuola racconta Palazzo Federici in due occasioni cinematografiche: *Una giornata particolare* e *Romanzo di un giovane povero* (1995). In questo contesto si preferisce concentrare l'analisi sul primo dei due film in quanto più funzionale alla lettura dei connotati architettonici e in grado di far emergere con più chiarezza il rapporto tra narrazioni e città. Scuola torna a Palazzo Federici nel 2011 per girare un'intervista nel documentario *Voi siete qui* (Produzione: Eskimo; distribuzione: Istituto Luce Cinecittà). Per lo stralcio con l'intervista nella quale il regista spiega le motivazioni della scelta del set: https://www.youtube.com/watch?v=W1y2G5_cjCg (data ultimo accesso: 22 maggio 2019).

⁶ Nella monografia su De Renzi, Maria Luisa Neri mette in evidenza l'influenza delle visioni futuriste di Sant'Elia sull'architettura di Palazzo Federici, che sembrano più evidenti nelle spazialità interne. Maria Luisa Neri, *Mario De Renzi. L'architettura come mestiere* (Roma: Gangemi, 1992), 40.

⁷ Archivio Storico Luce, <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000018082/2/i-nuovi-quartieri-alla-periferiaroma.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:{%22%20nuovi%20quartieri%20alla%20periferia%20di%20Roma%22,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22perPage%22:20}}> (data ultimo accesso: 18 aprile 2019), codice filmato B075107, direzione artistica di Arturo Gemmiti.

⁸ Italo Insolera, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica* (Torino: Einaudi, 1993), 148.

⁹ L'edificio ha subito negli anni numerose trasformazioni all'interno degli appartamenti, nonché il cambio di destinazione della sala cinematografica in supermercato.

¹⁰ Il "piccone risanatore" è la nota espressione usata da Benito Mussolini per motivare

gli sventramenti della città storica all'insegna della visione urbanistica del Regime. Al quartiere di Borgo, la demolizione della Spina e la realizzazione di Via della Conciliazione (Marcello Piacentini e Attilio Spaccarelli, 1936) sanciscono la rinnovata pacificazione tra Santa Sede e Regno d'Italia avvenuta con la sottoscrizione dei patti Lateranensi nel 1929. Al Quartiere Alessandrino, lo sventramento del complesso rinascimentale, e di quel che rimaneva della collina Velia, porta alla realizzazione di Via dell'Impero, oggi Via dei Fori Imperiali, che celebra l'immagine imperiale della Roma Fascista. Per un approfondimento: Antonio Cederna, "Dal piccone del regime la Roma imperiale," *Storia illustrata* 287 (ottobre 1981): 68-82; Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944* (Torino: Einaudi, 1989), in particolare i capitoli I e IV; Italo Insolera, *Roma moderna* (Torino: Einaudi, 1993), 127-42.

¹¹ La creazione dell'uomo nuovo fascista, uno degli obiettivi della politica del regime, passa anche attraverso la costruzione di nuovi edifici pubblici in grado di incarnare l'idea di un'architettura come veicolo del mito italico. Dalle città di fondazione legate alla bonifica dell'Agro Pontino (Littoria, oggi Latina, 1932; Sabaudia, 1934; Pontinia, 1935) al brulicare in tutt'Italia delle Case del Fascio; dalla costruzione a Roma del Ministero delle corporazioni (Marcello Piacentini e Giuseppe Vaccaro, 1932) e della città universitaria La Sapienza (Marcello Piacentini, 1932), al concorso per quattro edifici delle Poste (1932) e all'avvio dell'Esposizione Universale del 1942 (coordinamento tecnico di Marcello Piacentini, 1937). Per un approfondimento: Paolo Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista* (Torino: Einaudi, 2011); Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, in particolare i capitoli VI, VII e X; Italo Insolera, *Roma moderna*, 157-74.

¹² L'ICP nasce dalla legge Luzzati del 31 maggio 1903, distinguendo tra casa popolare (massimo 6 locali oltre i servizi) e casa economica (massimo 7 locali oltre i servizi). Distinzione meglio precisata con il R. Decreto 15 giugno 1919. Il successivo R. Decreto 10 maggio 1926 riduce a tre locali oltre i servizi la dotazione della casa popolare. Giuseppe Samonà, *La casa popolare degli anni '30*, a cura di Mario Manieri Elia (Venezia: Marsilio, 1977), 9-10; Giovanni Cauda e Sofia Sebastianelli, "Dalla casa all'abitare," in *L'Italia cerca casa. Progetti per abitare la città* (Milano: Electa, 2009), 40-7.

¹³ Legge n. 1155 del 3 giugno 1928, con cui si dispose la completa liberalizzazione dei fitti dal 30 giugno 1930. Insolera, *Roma moderna*, 113 e 147 (nota 2).

¹⁴ Con il Piano delle "case convenzionate" il Governatorato stabilì di concedere 1000 lire a vano alle imprese che avessero costruito alloggi economici, in prevalenza di taglio piccolo e medio, con affitti da 60 a 65 lire a vano bloccati per cinque anni. Luciano Villani, *Le borgate del Fascismo. Storia urbana, politica e sociale della periferia romana* (Milano: Collana Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino, 2012), 30-1. Cfr. "Alloggi e provvidenze relative," in *Capitolium* 7, n. 1 (1931): 70-83; "Case, alloggi e provvidenze relative," 8, n. 1-2 (1932): 127-30.

¹⁵ Firmati dall'ingegnere Edmondo Sanjust di Teulada (1858-1936) durante l'amministrazione del sindaco Ernesto Nathan (1845-1921).

¹⁶ Il piano regolatore del 1931 fu coordinato dalla commissione presieduta da Francesco Boncompagni Ludovisi (1886-1955). Per un approfondimento delle trasformazioni urbanistiche innescate dai PRG del 1909 e del 1931: Insolera, *Roma moderna*, in particolare i capitoli VIII e X. Per lo sviluppo del quartiere di Piazza Bologna: Eva Masini, *Piazza Bologna. Alle origini di un quartiere "borghese"* (Milano, Franco Angeli, 2013). Il PRG del 1931 destina l'isolato a intensivo, una tipologia edilizia che prevedeva un'altezza massima fino a 35 metri e a 12 piani fuori terra. Insolera, *Roma moderna*, 148.

¹⁷ Trascrizione dell'autrice dall'intervista a Scola, documentario *Voi siete qui*, https://www.youtube.com/watch?v=W1y2G5_cjCg (data di ultimo accesso: 28 gennaio 2020).

¹⁸ Il film riceve importanti riconoscimenti: David di Donatello 1978 per miglior regia e migliore attrice protagonista; Nastro d'argento 1978 per migliore sceneggiatura, migliore attrice protagonista e migliore colonna sonora; candidatura all'Oscar 1977 come miglior film straniero e miglior attore protagonista.

¹⁹ Francesco Cellini, "Introduzione. Le ragioni di una ricerca," in *Studi sulla casa urbana. Sperimentazioni e temi di progetto*, a cura di Milena Farina (Roma: Gangemi, 2009), 11.

²⁰ Leonardo Benevolo nel suo *Storia dell'architettura moderna* (vol. 3) usa un disegno di Paul Klee (*Meccanica di un quartiere urbano*, 1928) per suggerire la complessità del sistema urbano. Per un approfondimento: Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna. Il Movimento moderno* (Roma-Bari: Laterza, 1992), 505-38.

²¹ I disegni compaiono in: *Le Corbusier, La casa degli uomini*, a cura di Giuliano Gresleri (Milano: Jaca Book, 2018), 191. Gli schizzi sono utilizzati da Le Corbusier per mettere in risalto le potenzialità del modello diradato degli edifici a redents.

²² Espressione di Colin Rowe usata per illustrare la differenza tra un tessuto costruito come "solido continuo" e un tessuto costruito come "vuoto continuo". Per un approfondimento: Colin Rowe, e Koetter Fred, *Collage City* (Cambridge: MIT Press Ltd, 1978), in particolare il capitolo "Crisis of the object: predicament of texture", 50-85; Carlos Martí Aris, *La cénitina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura* (Milano: Marinotti, 2007), in particolare il capitolo "La città dell'architettura moderna", 69-76.

²³ Aldo Rossi, *L'Architettura della città* (Macerata: Quodlibet Habitat, 2011), 104. Un approfondimento è sviluppato dallo stesso autore in: Aldo Rossi, "I problemi tipologici e la residenza," in *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, a cura di Rosaldo Bonicalzi (Macerata: Quodlibet Habitat, 2012), 230.

²⁴ Trascrizione dell'intervista realizzata da Fabrizio Violante e pubblicata nel 2016, dopo la morte del regista, sulla rivista on-line *archphoto* con il titolo "Ettore Scola, un ricordo", <https://www.archphoto.it/archives/4223> (data ultimo accesso: 15 novembre 2018).

²⁵ Una rassegna di foto storiche (23 fotocopie su 14 cartoncini) è conservata presso gli archivi dell'Accademia di San Luca a Roma e documentata parzialmente nell'archivio on-line su De Renzi, <http://www.fondoderenzi.org/opera.php?id=145> (data ultimo accesso: 28 gennaio 2020).

²⁶ Trascrizione dell'autore dall'intervista a Scola, documentario *Voi siete qui*, https://www.youtube.com/watch?v=W1y2G5_cjCg (Data di ultimo accesso: 28 gennaio 2020).

²⁷ Secondo la testimonianza di Scola le terrazze che compaiono nel film non sono quelle di Palazzo Federici, bensì quelle dell'Istituto G. Eastman, in viale Regina Margherita 287 a Roma. Dall'intervista a Scola nel documentario *Voi siete qui*, https://www.youtube.com/watch?v=W1y2G5_cjCg (Data di ultimo accesso: 28 gennaio 2020).

²⁸ Cellini, "Introduzione," 10-1.

²⁹ I riferimenti sono esplicitati in: Vanna Fraticelli, *Roma 1914-1929. La città e gli architetti tra la guerra e il fascismo* (Roma: Officina, 1982), 340-8; Neri, Mario De Renzi, 40.

³⁰ Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna. Il Movimento moderno* (Roma-Bari: Laterza, 1992), 505-38; Giuseppe Samonà, *La casa popolare degli anni '30*, a cura di Mario Manieri Elia (Venezia: Marsilio, 1977), 5-24.

³¹ La pianta tipo della soluzione angolare è pubblicata nel 1932 sulla rivista *Architettura*. Marcello Piacentini, "Una mostra di architettura moderna e arredamento in Roma," *Architettura* 10, no. 7 (luglio 1932): 332. Il sistema distributivo dell'appartamento sembra modificato durante la realizzazione.

³² Le scene in interno non sono quasi mai girate a Palazzo Federici, infatti gli alloggi dei due protagonisti sono stati ricostruiti in studio dallo scenografo Luciano Ricceri, pur mantenendo una certa fedeltà rispetto all'originale. In particolare, se confrontata con i disegni di De Renzi, la cucina di Antonietta sembra sovradimensionata, addirittura con due aperture sull'atrio centrale. Ma neanche queste piccole incongruenze compromettono l'efficacia generale dell'impianto.

³³ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio* (Bari: Dedalo, 2006), 65.

³⁴ Bachelard, *La poetica dello spazio*, 226.

³⁵ Cellini, "Introduzione," 7.

³⁶ La mostra è inaugurata a Roma, ai Mercati di Traiano, nel maggio del 1978, e raccoglie le riflessioni di architetti internazionali sul tema della trasformazione della città di Roma (Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi, Robert Krier), con saggi introduttivi di Giulio Carlo Argan e Christian Norberg-Schulz. Per un approfondimento si veda: *Incontri Internazionali d'Arte*, cur., Roma interrotta (Roma: Officina, 1978).

³⁷ La *Strada Novissima* è realizzata in occasione della Prima mostra internazionale di architettura della Biennale di Venezia (27 luglio 1980) dal titolo *La Presenza del Passato*, a cura di Paolo Portoghesi. La riflessione sul tema della strada viene proposta attraverso un percorso di 70 metri realizzato alle Corderie dell'Arsenale: dieci facciate per lato, a grandezza naturale, progettate da altrettanti architetti tra cui Frank O. Gehry, Rem Koolhaas, Hans Hollein, Franco Purini, Arata Isozaki, Robert Venturi, Ricardo Bofill, GRAU. Per un approfondimento si veda: Paolo Portoghesi, cur., *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura* (Venezia: La Biennale, 1980).

BIBLIOGRAFIA

Sul rapporto tra cinema e architettura, con particolare riferimento al cinema di Ettore Scola e al film *Una giornata particolare*

- ARNHEIM, RUDOLF. *Film come arte*. Milano: Abscondita, 2013.
- BERTOZZI, MARCO, cur. *Il cinema, l'architettura, la città*. Roma: Editrice Librerie Dedalo, 2001.
- BERTOZZI, MARCO. *L'occhio e la pietra. Il cinema, una cultura urbana*. Torino: Lindau, 2003.
- COSTA, ANTONIO. *Il cinema e le arti visive*. Torino: Einaudi, 2002.
- DE SANTI, PIER MARCO, E ROSSANO VITTORI. *I film di Ettore Scola*. Roma: Gremese Editore, 1987.
- GARGIULO, MARCO, E ANTONIO CATOLFI. "Lingua e spazio urbano a Roma nel racconto di Ettore Scola. Il caso di *Una giornata particolare* (1977)" in *Bergen Language and Linguistic Studies* (BeLLS), Vol 10, No 1 (2019). <https://doi.org/10.15845/bells.v10i1.1561>
- KEZICH, TULLIO E ALESSANDRA LEVANTESI. *Una giornata particolare, un film di Ettore Scola. Incontrarsi e dirsi addio nella Roma del '38*. Torino: Lindau, 2003.
- PRINA, VITTORIO. *Cinema Architettura Composizione*. Milano: Maggioli, 2009.
- UVA, CHRISTIAN. "Un borgo nella metropoli. Ettore Scola a Palazzo Federici". «The Italianist», 35. 2, (2015): 284-90.

Su Mario De Renzi, sul progetto di Palazzo Federici e sulle trasformazioni della Roma fascista.

- CARLOMAGNO, ALFREDO, E GIUSEPPE SAPONARO. *Mario De Renzi*. Roma: Clear, 1999.
- CIUCCI, GIORGIO. *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*. Torino: Einaudi, 1989.
- INSOLERA, ITALO. *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*. Torino: Einaudi, 1993.
- MASINI, EVA. *Piazza Bologna, Alle origini di un quartiere "borghese"*. Milano: Franco Angeli, 2013.
- NERI, MARIA LUISA. *Mario De Renzi. L'architettura come mestiere*. Roma: Gangemi, 1992.
- NICOLOSO, PAOLO. *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*. Torino: Einaudi, 2011.
- PIACENTINI, MARCELLO. "Una mostra di architettura moderna e arredamento in Roma". *Architettura X*, fascicolo 7, (luglio 1932): 331-53.
- ROSSI, PIERO OSTILIO. *Roma Guida all'Architettura moderna 1909-2011*. Roma-Bari: Laterza, 2012.
- ROWE, COLIN. *Collage City*. Cambridge: MIT Press Ltd, 1978.
- ZEVI, BRUNO. "La morte di Mario De Renzi. Autentico nello scirocco romano". In *Cronache di architettura* 690, vol. XI. Roma-Bari: Laterza, 1970, 492-95.

Sugli aspetti tipologici legati alla città compatta e all'edilizia collettiva a blocco

- CASSETTI, ROBERTO. *La città compatta. Dopo la Postmodernità. I nuovi codici del disegno urbano*. Roma: Gangemi, 2012.
- CELLINI, FRANCESCO. "Introduzione. Le ragioni di una ricerca". In *Studi sulla casa urbana: sperimentazioni e temi di progetto*, a cura di M.Farina. Roma: Gangemi, 2009, 6-11.
- LE CORBUSIER. *Maniera di pensare l'urbanistica*. Bari: Laterza, 2009.
- LE CORBUSIER. *La casa degli uomini*. Giuliano Gresleri, cur. Milano: Jaca Book, 2018.
- "Lotus international", *L'isolato urbano*, n.19, 1978.
- "Lotus international", *Il quartiere come forma urbana*, n.36, 1982.
- REALE, LUCA, cur. *La città compatta. Sperimentazioni contemporanee sull'isolato urbano europeo*. Roma: Gangemi, 2012.
- ROSSI, ALDO. *L'Architettura della Città*. Macerata: Quodlibet Abitare, 2011.
- SAMONÀ GIUSEPPE. *La casa popolare degli anni '30*. a cura di Mario Manieri Elia. Venezia: Marsilio, 1977.

Fatma Tanış

TU Delft | f.tanis-1@tudelft.nl

ORCID 0000-0002-8534-3947

Klaske Havik

TU Delft | k.m.havik@tudelft.nl

ORCID 0000-0002-6059-8521

KEYWORDS

Narrative Approach; Port City Architecture; Cross-cultural; Izmir

ABSTRACT

In March 2020, UNESCO received a submission regarding the cultural value of Izmir. Izmir is an East Mediterranean port city, located on the western coastline of present-day Turkey, which has been a significant hub in international trade throughout its history especially during the nineteenth century. Commerce brought merchants from all over the world to settle in Izmir, with their unique habits, interests and socio-spatial practices, which deeply affected the urban and architectural image of the city. In this contribution, we wish to investigate how these processes of influence took place by tracing the narratives of these merchants' life in Izmir.

The submission to the UNESCO World Heritage List defined the port city of Izmir based solely on the physical boundaries of the historic urban fabrics, thereby not addressing the impact of the cosmopolitan life of the city in its wider territorial context, extending beyond historical waterfront. Our contribution will show how the culture of the port city affected the former residential neighborhoods of the trading families, that are today interwoven with the modern districts of Izmir. We chose to focus our inquiry on the urban life of the 19th century: looking at the stories of those who inhabited, used, and visited the city at the peak of its cosmopolitan culture, it is possible to understand the tight relationships between waterfront and hinterland of the city.

Metadati in italiano in fondo

Spatial Stories of Izmir

A Narrative Study on the Influence of Trader Families on the Spatial Development of the Port City

For the family built and spread and extended the village: indeed, they created a good deal of it. The newer parts were almost entirely theirs:

their stately houses and the gardens which surrounded them, their church, their clubs, the village water system; the road which led to the sea-port and the warehouses which financed all this splendor [...]¹

”

Ray Turrell, 1987

In March 2020, UNESCO² recognized the cultural value of the historical city of Izmir. Izmir is an East Mediterranean port city, located on the western coastline of present-day Turkey, which has been a significant hub in international trade throughout its history especially during the nineteenth century. Commerce brought merchants from all over the world to settle in Izmir, with their unique habits, interests and socio-spatial practices, which deeply affected the urban and architectural image of the city. In this contribution, we wish to investigate how these processes of influence took place by tracing the narratives of these merchants' life in Izmir.

The submission to the UNESCO World Heritage List defined the port city of Izmir based solely on the physical boundaries of the historic urban fabrics,³ thereby not addressing the impact of the cosmopolitan life of the city in its wider territorial context, extending beyond historical waterfront. Our contribution will show how the culture of the port city affected the former residential neighborhoods of the trading families, that are today interwoven with the modern districts of Izmir. We chose to focus our inquiry on the urban life of the 19th century: looking at the stories of those who inhabited, used, and visited the city at the peak of its cosmopolitan culture, it is possible to understand the tight relationships between waterfront and hinterland of the city.

INTRODUCTION: NARRATIVE METHODS TO TRACE HISTORICAL URBAN PRACTICES

As Michel de Certeau argued, narratives are crucial for the study of everyday urban life. De Certeau makes clear how stories of social practices simultaneously reveal spatial practices, as they imply the use of and movement in space. "Every story", states de Certeau, "is a travel story - a spatial practice."⁴ It is through stories that we might be able to trace the socio-spatial practices of Izmir's cosmopolitan environment, and their urban and architectural implications. A narrative research will allow us to investigate the spatial impact of the culture of commerce through the stories of its trading families. In this contribution, we will focus on a specific family of international merchants: the British family Whittall. The Whittalls were traders that settled in Izmir and went on to have intertwined marriages with other trading families of European descent. Together, these families played a crucial role in affirming the importance of Izmir in the sea trade over the whole of the nineteenth century.⁵ As a reflection of the influence that they gained through their commercial activity, the trader families exerted a significant influence on the architectural and urban development of the city from the waterfront to its outskirts.⁶ We have studied travel manuscripts, novels, tourist guides, and personal notes of several of these families, of their guests, and of their descendants.⁷ Through these documents, we carefully brought together diverse accounts of socio-spatial practices, reconstructing some scenes of the cosmopolitan urban life of Izmir based on the factual analysis of the narratives of different characters.

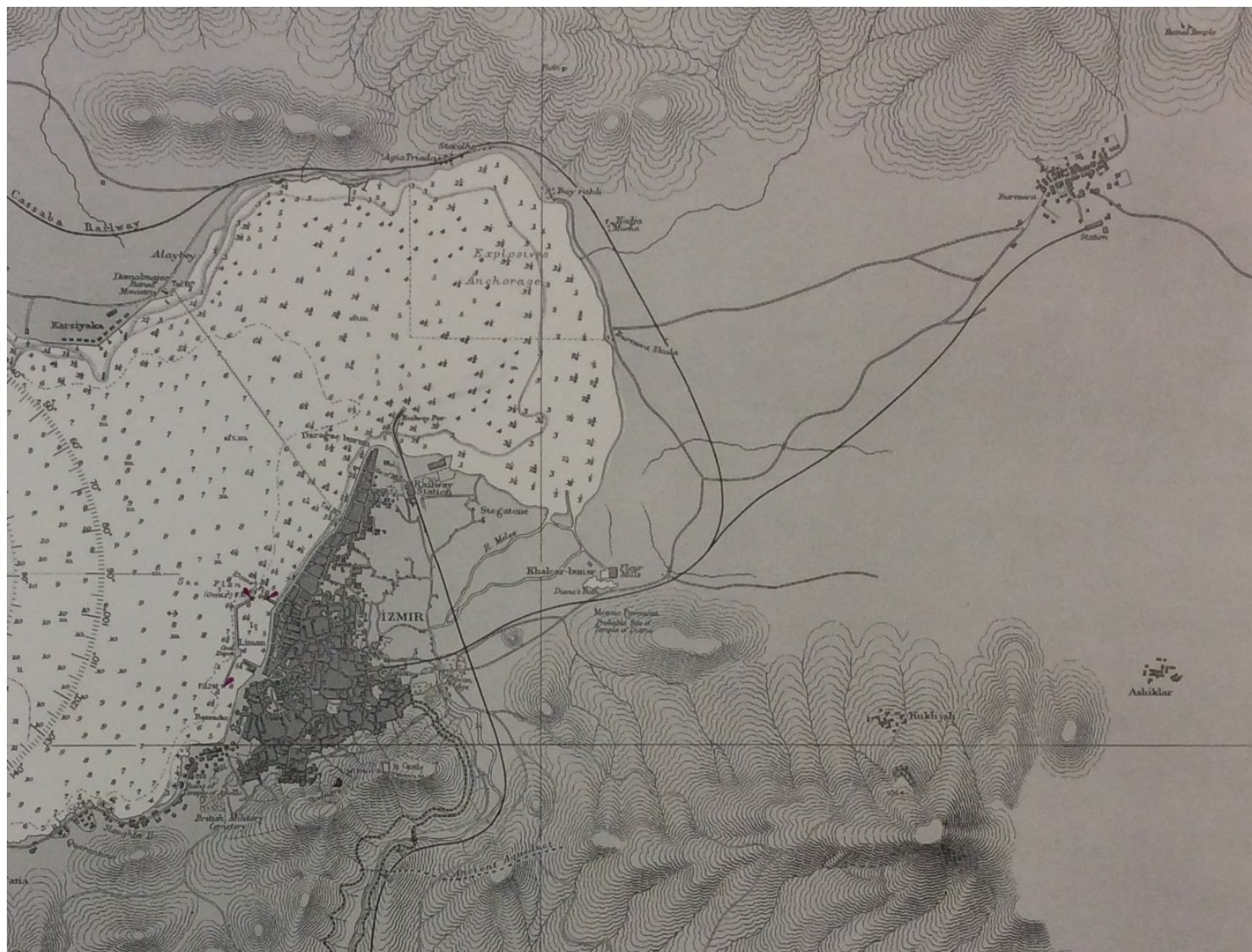
We wish to embark on a mental journey with our readers. After presenting the stage – Izmir's historical background – and the main characters, we will walk along an imaginary route starting from the waterfront and moving into the city, until its furthest

outskirts, the villages where the trader families established their residence. Linking multiple narratives, we will try to show a glimpse of how an international family of merchants lived and worked in the city. We borrowed the word *scene* from the field of theatre, thus acknowledging that we could regard the port city as a stage for a wide variety of cross-cultural urban phenomena. The singular story of the Whittall family might provide us with a glimpse of Izmir's cosmopolitan past. We would like to point out that this narrative approach could be a vital tool to expand our understanding of urban and architectural spaces that have been developed in relation to trade activities, such as in port cities. In doing so, we wish to stimulate further discussions on the true value of the historical heritage of Izmir, in regard to its UNESCO WHL submission.

SETTING THE STAGE: IZMIR AND BORNOVA

In the nineteenth century, the social, political, and governmental structure of the Ottoman Empire promoted Izmir as a welcoming liberal place for business.⁸ Additionally, international treaties strongly encouraged mobility among traders. Particularly in the mid nineteenth century, new technologies like the telegraph emerged, gaslighting was established, and railways were constructed, connecting the city to its hinterland. These rapid developments did not affect just the historical center of Izmir, but also the residential in the outskirts of the city where the international trader families lived.

One of these settlements is Bornova, a village located about ten kilometers away from the port on the eastward route to the city, an ancient Persian caravan path.⁹ **Fig.1** Since Bornova lay on the trade route between the hinterland and the port, on any day one could have seen a long line of camels stretching along the streets of the village, moving along silently. Bornova was largely affected by the arrival of the international trader families, such as the Whittalls, whose increasing wealth had been gained through commercial activities in the port. The houses in which the Whittall family members used to live (and where their descendants still live today) are located on the main roads of Bornova. As they moved into the village, not only did they expand existing tenements, but they also built new houses, infrastructures, and new urban spaces. These interventions lead to the creation of a "family quarter"¹⁰ as Ray Turrell, a relative of the Whittall family called it in her recollections of her visits to Bornova. Infrastructures, large manor houses, religious spaces, and social spaces were all integral part of their daily activities, and came to define the character of the neighborhood. Wealthy traders and consuls of Izmir preferred to settle in this village to enjoy European luxuries in large houses within splendid gardens, irrigated through canals leading to the Melez river.¹¹ The villages surrounding Izmir were covered with evergreen vegetation, and often offered picturesque sights.¹² The European trading families including the Whittalls brought along with them to Bornova their culture, beliefs, and everyday life practices. These practices include weekly visits to the Magdalene Church, grand Christmas dinners in the Whittalls' Big House, winter gatherings around the *tandır*¹³. This cosmopolitan society shaped the character and identity of the city's outskirts. Present-day Bornova still bears the trace of these families' socio-spatial practices, as in the Edward Whittall Garden, in the main square, in the Big House, and in the Youth Club.



1

GETTING ACQUAINTED: THE WHITTALL FAMILY AND THEIR VISITORS

The main characters of this narrative are members of the Whittall family¹⁴ of Izmir.¹⁵ Others are mere witnesses to the everyday practices of the family, such as the travelers who visited the trader families' and consuls' houses.¹⁶ The Whittall family showed hospitality to each of their guests upon their arrival in the city.¹⁷ We will now introduce some of these characters in further detail. We will start by the heads of the Whittall family, Charlton and Edward Whittall who will be blended in the fictional character of Mr. Whittall. An important secondary character will be that of Ray Turrell, granddaughter of Edward Whittall. She was a keen observer of the everyday life of her family. Another one will be Gertrude Bell, a regular visitor of the Whittall house in Bornova who has left notes and other traces that vividly describe her everyday life in Izmir.

CHARLTON WHITTALL

Charlton Whittall was born in Liverpool.¹⁸ He was the first family member to come to Izmir in 1809 as a representative of the trade company Breed & Co. The Whittall family heads have made their fortune through import and export. Soon after his arrival, in 1811, Whittall founded the firm C. Whittall & Co.¹⁹ His brother James Whittall joined him in 1817.²⁰ He was in charge of transshipment from Izmir to Liverpool of madder roots, valonea, figs, raisins, silk, petroleum, olive oil and of wool.²¹ The firm C. Whittall and Co. was also importing goods from Manchester such as manufactured iron.²² Charlton Whittall adopted the trading principles of the British Levant Company that allowed his firm to prosper in trade for over a century.²³ Living in Izmir, the Whittalls acquired the knowledge and cultural perspectives from both Europe and the Ottoman Empire, a factor that greatly contributed to their commercial success.²⁴



2

1

Izmir and Bornova on the Captain Richard Copeland's map, 1834 (courtesy of the British Library)

2

A postcard shows the road that connects the train station to the Magdalene Church (courtesy of the Levantine Heritage Foundation)

EDWARD WHITTALL

Edward Whittall was the son of James Whittall (1819–1883), who was in turn Charlton's second son.²⁵ Edward was known to have deep interest in botany.²⁶ Although he was not a professional, his interest and knowledge in this field had a great impact on the Whittall property in Bornova. At the same time, Edward Whittall contributed to botanic literature through publications like the *Kew Bulletin*.²⁷ Edward Whittall kept a correspondence with the director of the Kew Garden between 1890-1907.²⁸ Furthermore, he was a consultant of the local governor called *Vali*.²⁹

In the following scenes, we have merged the aforementioned characters into one generic representative of the family: Mr. Whittall. This fictional character is used in reference to either Charlton, James, or Edward Whittall. We thus hope to bring to the fore a more general perspective on the Whittall family, on their attitude towards the city and their residential environments, and towards their guests.

RAY TURRELL

Ray Turrell (1911–2000) was born in Bornova as the great-granddaughter of Charlton Whittall,³⁰ and grand-daughter of Edward Whittall.³¹ She was a keen observer of her relatives' life and of their practices in Bornova. Her brilliant detailed

descriptions, often supported with hand drawings, have been collected in a scrapbook. Turrell's scrapbook³² contains her reflections on the spaces and on the landscapes of the village, describing her perceptions at particular moments in relation to her emotional condition. She had an extensive understanding of the spatial and cultural aspects of the village life in which her family had been involved. Her observation of spaces and individuals is a first-hand source, an insider's perspective, and provides us with detailed information on the family quarter in the early twentieth century. The scrapbook shows on the one hand how physical spaces had created a framework for their residents, and on the other hand how the daily needs of the residents' life caused the emergence of new spaces. In some of the following scenes, Ray appears as a child, for it's her childhood experience that has been recorded in the scrapbook – one of the key sources of our narrative reconstruction.

GERTRUDE BELL (1868–1926)

Gertrude Bell is known as the "Desert Queen". She was an archaeologist, policy maker and traveler. She played a key role in the foundation of modern Iraq. Bell resided at Whittall's house during her stays in Izmir in 1902, 1907 and 1914. She described Whittall's "Big house"³³ and its surroundings in her diary and letters to her stepmother in March 1902. She also took note

of the everyday life of the Whittall family as Ray Turrell did, however from a different perspective, for she was not a family member but an outsider.

THE TRAVELER

To bring the stories of these characters together, we have created a fictional persona who acts as the narrator of our story. We imagined this fictional character to be an informed traveler, who arrives to Izmir by boat and visits the Whittall family both in their business premises at the waterfront and in downtown Izmir. To help the reader see the city through the eyes of the traveler, we have opted for a first-person narrative in the descriptions that follow.

FIRST SCENE

SPACES OF TRADE: WHITTALL WAREHOUSES IN DOWNTOWN IZMIR

It was almost evening when our steamboat arrived at the pier in Izmir. The customs building stood on the left. I took a moment to look at the city. At first glance, the quay's liveliness and variety caught my attention. The quay, called *Birinci Kordon Caddesi* was paved with stone. A horse drawn tram was carrying a group of children. To them, city must have looked like a playground.³⁴ The shoreline seemed quite long. Many people from different social groups and nations seemed to blend in harmony. The quay, commissioned by the traders of the city, was a central place in the everyday life of the inhabitants of Izmir. Most of the encounters happening in public space were due to commercial needs. I saw, for example, peddlers selling bagels, and porters in traditional clothing, waiting next to the ships until all the goods were loaded. The sunset and sea breeze of Izmir – called *imbat* – seemed to invite the inhabitants to walk along the waterfront. Every evening, the upper class of the city strolled on the quay with their fine clothes reflecting the latest European fashion,³⁵ while middle-class men fished under the light of gas lanterns. This dynamic landscape was complemented with diverse buildings and functions.³⁶ There were cinemas, theaters, cafes, hotels, banks, post offices. Some warehouses were located in close proximity to the port.

I landed on the quay to meet the famous Mr. Whittall. There he was in his finest clothes, wearing a hat. We saluted each other. Before going to his house, where he would host me during my stay in Izmir, he proposed to show me his warehouses. He usually worked there until late in the evening.³⁷ One of the warehouses was located in a strategic point of the city, Konak Square, on the Eastern side of the port, along the route to the historic bazaar called Kemeraltı, which had been completed in 1901.³⁸ The square was bordered by military barracks to the south, the government's office to the east, and the Whittall warehouse to the north, next to Izmir's mosque. The square opened directly to the waterfront, close to the port where our ship had approached the city. I could see that the location of this building had been chosen with much care, so as to favor the activities of trade.

All of the family's warehouses, where their goods were processed, stored, and traded, were located in prominent locations within the city: they had been built in the nineteenth century, close to the port and to other infrastructures such

as the horse-drawn tram. As Gertrude Bell had noted,³⁹ the construction of the Whittall Hans next to Turkish warehouses revealed how close a relationship this trading family had with the city's administrators. Warehouses were the main source of wealth for the Whittall Family. Storing goods in safe spaces until they were loaded to ships was fundamental for the oversea trade. Many warehouses, which had been built in the early twentieth century along Hükümet Street, furthered the development of the city southwards. At first, those warehouses belonged mostly to Turkish traders,⁴⁰ but three of them were the property of the Whittall family. The Whittalls continued building new warehouses as a result of their increasing success in trade. The typical features of these new Whittall warehouses set them apart from the local warehouse typology which was known as *han*. Traditionally, *han* had also been used for visitors accommodation in Izmir. The traditional *han* typology was based on a rectangular plan, with a large internal courtyard. The Whittalls removed the courtyards from their modern warehouses, in line with the idea that optimization of the space was necessary for an efficient activity.

I had already an idea of these new warehouses. I recalled seeing some images of the buildings standing along a street with tramlines. I saw them in the trade catalogue of a company associated with the Whittall Family.⁴¹ On the façade of the building there was a balcony leaning over the main entrance. This balcony had already caught my attention in the photos with wrought iron. Back then, it had seemed to be in stark contrast to the local wooden constructions. I asked about this warehouse to Mr. Whittall. We did not visit it at the time, but he showed it to me from afar as we arrived at a street intersection on the way to another Whittall *han*, completed in the late nineteenth century, which was located behind the government building.⁴²

SECOND SCENE

SPACES OF TRANSPORT: APPROACHING TO BORNOVA

The village hardly existed before the family adopted it. After that it became theirs as surely if they had created every inch of ground.⁴³

Ray Turrell, 1987

After visiting the warehouses, Mr. Whittall and I began to walk towards the Basmane Train Station. During our walk, he explained to me how his family used to commute between their work and home. They used to take a boat from the pier in front of Konak Square and sail to Bornova Pier, which was two miles away. Then they had to ride on donkeys for the rest of the road. In the early days, donkeys were the primary means of transportation over land⁴⁴. In more recent times, the trains swiftly made this kind of transportation obsolete.⁴⁵

Mr. Whittall continued to illustrate the developments of sea and land transportation. The first ferry connection between the English Pier⁴⁶ downtown and the Bornova Pier had been established in the mid-nineteenth century.⁴⁷ The English pier became distant from the water for the sea was filled with land over time. The connection over land between Bornova, where the trader families like the Whittalls lived, and the city of Izmir, where they worked, had been developed in the mid-19th

century. Mr. Whittall told me that a merchant of French origins, Mr. Charnaud, granted the rights for building and controlling a new road. Izmir's first toll collect road was initiated in 1860.⁴⁸ In 1861 it was completed and covered with asphalt.⁴⁹ After the emergence of the new factories in Darağcı and Halkapınar, this road, called Mersinli, became a prominent land route for the everyday commute of traders.

Mr. Whittall and I arrived to the train station. The station was the starting point of the Kasaba-Izmir Railway, and, as Mr. Whittall told me, his family had played a big role in its realization. Mr. James Whittall (1819–1883) had been the first to stress the urgency of railway construction for the development of oversea trade to the traveler Nassau William Senior during his visit to Bornova in November 1854.⁵⁰ Almost a decade later, in 1864, the construction of the Basmane Kasaba broke ground, and was completed in just two years, in 1866.⁵¹ The railway stretched all the way to Uşak, a city located in the hinterland, to collect handmade carpets and raw. Mr. Whittall bought two tickets, eight *lira* each: they were thick and grey-colored.⁵² A control officer made a hole on each ticket as we got on the train.⁵³ We passed through Hilal, Mersinli, and we eventually approached Bornova.

The Bornova station had been built especially for the trader families living in the village. This rectangular, one-storied building, covered with a gable roof, marked the entrance to the family quarter. Along the longitudinal façade of the station there was a porch. A single pitched roof, carried by twelve wooden pillars on the front, and by two pillars next to the walls of the building, protected the passengers from the rain and the sun. The roof was not steep, which seemed very appropriate to the local climate. The train conductor blew his whistle.⁵⁴ We arrived in Bornova.

We began to walk towards the house. Mr. Whittall told me that his family had commissioned the road that led from the station to the Magdalene Church, cutting through the neighborhood,⁵⁵ in 1867. Mr. Whittall continued to talk about the latest infrastructural developments of the village. The Glasgow based firm "Laidloux and Sons" set up the Izmir Gas Company which first provided electricity to Izmir on June 25, 1864. Gaslight was introduced to Bornova twenty years later, in 1884.⁵⁶ Another infrastructural service to the neighbourhood had been promoted by the Whittall Family: the water system, supplied by an elevated reservoir on top of the hill of Bornova. This system was fed by rainfall and mountain streams. Clean water for drinking was drawn from the wells that stood in the gardens of every house.⁵⁷

THIRD SCENE

SPACES OF DOMESTIC LIFE: THE HOUSE AND GARDEN OF EDWARD WHITTALL

Within the walls, it is still possible to imagine their family garden parties and lavish marriage celebrations. The grounds carry the echo of their voices in Turkish, French, English, Greek, Italian and Dutch; the language does not matter. Their tones are ringing with good cheer, with happiness and laughter. Remember the poets, Pierre Loti, Lamartine and Lord Byron who have walked the same

paths of this historic garden. Hear the chatter of the guests of Prince George and the Duke of Edinburgh as they banqueted beneath the same trees and the click of their heels as they danced beside the lily ponds one September evening. And bow your head for a moment to remember with respect that half a century later Atatürk walked on the terrace before he rallied his troops to retake Izmir.⁵⁸

Brian Giraud, November 2018

I was told that Edward Whittall's garden was an extraordinary example of the hidden treasures of the domestic gardens in Bornova. I did not see any of them as we were walking along the streets, for they were surrounded by high walls on every side. Most of the entrances to the houses from the garden gates were paved with a mosaic of black and white pebbles. After walking through the main gate, I was greeted by young green bushes, but I could not yet see the house or any of its inhabitants. A few steps later, I could get a glimpse of Whittall house on the right-hand side: a two-story, old house with a rectangular outline, looking like it had been built well before the eighteenth century, with two more recent symmetrical wings on its right and on its left, and two verandas on the front and on the back of the house.⁵⁹ There was a beautiful little girl standing in one of the verandas. She was looking very fancy in her red and white striped dress.⁶⁰ She was looking at us with welcoming, yet curious eyes. Mr. Whittall told me to wait in the veranda. He went to shut down the irrigation system of the garden. After just a few moments, I began to chat with the little girl. Her name was Ray. She was related to Mr. Whittall. I told her about my day first, then she began to talk about hers.

The veranda was connected to the living room, also known as the drawing room, and to the dining room. Victorian watercolors and portraits of family ancestors decorated the walls of this space.⁶¹ Ray showed me a table with coffee glasses. Obviously, there had been guests before me. "My grandmother", she said, "sat here in the afternoon with her visitors. They were arranged in a circle of chairs around her."⁶² In the evening, Ray preferred to stay with her grandparents. I joined rest of the Whittall household who gathered around the *tandır*.⁶³

In the morning, at first light, Mr. Whittall and I visited the botanic garden. It was full of specimens collected over several centuries. As Mr. Whittall explained to me, its first owner had been a French botanist who had planted a four-acre plot.⁶⁴ After its landownership had passed to Edward Whittall,⁶⁵ the species in the garden had been greatly enriched with trees imported from India, the Far East and South America.⁶⁶ It was a terraced garden, spanning over several levels.⁶⁷ On the lower terrace along with numerous plants I saw a cottage for the gardener and a barn. A paved path allowed us to walk through the garden. There also stood a well, which worked as the main water source for the family.⁶⁸ The local irrigation system fed by the lake was used for watering the plants.⁶⁹ The garden-keeper was responsible for controlling and distributing the water evenly to the houses. Homeowners used their wells to cooling food. For example, it was not uncommon to see watermelons left hanging down the well shafts so that they could be chilled in a very short time.

The garden was a well-hidden and private space; however, it

was also a social place for occasional and yearly gatherings. Mr. Whittall told me that on August 15 of every year, the citizens of Bornova held fancy balls and fairs that lasted for two weeks. In these fairs, lace works and scarves, handmade by local young girls were being sold.⁷⁰ These handmade works were also used for decorating the environment. In their own gardens, the Whittalls and other families prepared long stands and buffets.⁷¹ In the houses, some of the biggest rooms were turned into large ball rooms by removing every piece of furniture. Violins were played until late night. Young girls and boys used to dance together.⁷² I wished I had been there in August! Alas, next time.

FOURTH SCENE

SPACES OF DOMESTIC LIFE: THE BIG HOUSE

After the visit to the garden, I joined the Whittall Family to church. Ray wore a red velvet dress and a red velvet bonnet. Going to church was an important part of their social life.⁷³ Ray showed me the way that led there, the rest of the household followed us. She chose to take me to church through the garden. We could have also walked along the main boulevard, but the path that cut through the Whittall property was her favorite. We followed her lead.

Before arriving at church, we strode by another grandiose house. This was the oldest Whittall residence, known as the Big House in Bornova. The Big House was purchased by the Whittalls in 1820. Their regular guest Gertrude Bell had resided in this property during her multiple stays in Izmir. It had hosted many other important guests as well, such as King Otho of Greece in 1833, the Ottoman Sultan in 1863 and Prince Andrew of Greece in 1921. I didn't visit the house, but I had the privilege to learn more about it. Ray told me about the Christmas Dinners that used to take place in the grand ball room. Her grandmother hosted large feasts for more than a hundred members the Whittall Clan every year.⁷⁴

The Big House stood next to a garden like other traders' houses. The garden had multiple purposes. Until after the church had been completed, religious rituals used to take place in the Whittalls' garden.⁷⁵ The garden was a place for picnics, but it was also a playground for children. The artificial *belvedere*, for instance, was a perfect climbing spot. Ray told me that she had played many times in the Edward Whittall Garden with the other children of the family. One some occasions, she explained, they had been allowed in the Big House garden, too. Here, they had played hop-scotch.⁷⁶

SPACES OF SOCIAL LIFE

FIFTH SCENE

SPACES OF SOCIAL LIFE: BORNOVA SQUARE AND MAGDALENE CHURCH

We arrived at the true social core of the family quarter. The Church of Saint Mary Magdalene was where the weekly ceremonies as well as the wedding ceremonies took place.⁷⁷ The families used to gather on the steps of the church and on the churchyard. Not only Ray, but everyone wore their best clothes for this important weekly gathering. The church had been built in Neoclassical style. Ornamented columns on the façade contributed to the monumentality of the building, window pediments complemented the Neoclassical look. The

gable roof with Marseille roof tiles covered the rectangular building. On the inside, an ornamented barrel vault gave a classical image to the church aisle. The ceremony began with a bell clang.

After the ceremony, Mr. Whittall offered to walk with me on the main boulevard, back towards Edward Whittall House. Along the way, he showed me some houses that belonged to other families associated to the Whittalls: Richard Whittall's house beside the Church, La Fontaine's house on the right, and Sir Edwards' house: these buildings seemed to define the entire boulevard. Soon, we arrived at Bornova Square. The entrances to the Big House, to Mrs. Hortense Wood's house, to Mr. Ernst's House and to the English Club were all around the square, at the junction of several streets. Each house had a characteristic front gate. The square was lighted with a lamp-post.⁷⁸ Mr. Whittall told me that the square was a very important space for commerce: it had a sort of magnetic power, bringing people together to discuss their business.⁷⁹ Through the grand entrance gates the families also shared their free time and leisurely activities. The loggias, the stone benches in front of the houses, lined the square, providing a smooth transition from the private domestic sphere to the public space. In the summer afternoons and in warm winters, the households sat on those benches. The square was a true center of social life in Bornova.

CONCLUSIONS

In our article, we limited our inquiry to the everyday activities of the elite trading dynasties of Izmir to illustrate the cosmopolitan character of the city. Commercial relations amongst selected trader family members, of local and European descent, defined a unique kind of socio-spatial practices. We have shown how the presence of trader families had gradually influenced the development of the city through spaces of productive life such as warehouses on the waterfront, through domestic spaces and gardens, and through spaces of residential and social life in the outskirts of the city.

We have composed a fictional narrative out of a large number of historical sources, from different authors. Through a series of scenes, we have described the life of the port city at the peak of its cosmopolitan trading decades. To reconstruct these scenes, we used a narrative approach which has allowed us to bring diverse materials together to investigate the physical traces of the socio-spatial interaction of the trader families in Izmir. We have thus tried to bring forth the social dimension of the transformations of the port city. In particular, we have shown how the socio-spatial practices of the Whittall family ensured the continuity and cohesion of their domestic and business relations and how these have simultaneously influenced the development of urban spaces and buildings. In doing so, we have also proved how the impact of oversea trade was not limited to the waterfront of Izmir, but stretched way into the hinterland where it radically changed settlements such as the village of Bornova.

Our sequence of scenes started from the waterfront and brought the reader to the outskirts of the city, while at the same time illustrating the everyday life of the traders, commuting between the waterfront and the village, from business life to

domestic life. The stories of Izmir have shown how the public and private spheres of the trader families blended into the family neighborhoods. Gardens and houses were often meant as collective spaces for a larger social circle, extending beyond the family boundaries. They accommodated multiple functions, they were staged the annual gatherings for the inhabitants of the family neighborhood (e.g. balls, large family dinners) intended to consolidate those social relations that were so essential for a successful commercial activity. The gardens, the Big House and the Edward Whittall House in particular have also acted as exclusive social spaces for diplomatic gatherings strengthening the social and economic role of the Whittall family.

Architectural elements like the loggias or the grand entrance gates and urban elements such as the squares were part of a seamless whole, and contributed to the transformation and redefinition of public space in Izmir. Different sources (i.e. paintings, diaries, letters, scrapbook, travelogues) and viewpoints (i.e. outsiders like Gertrude Bell and insiders like Ray Turrell) were essential for us to construct an accurate narrative. Cross-checking between personal notes and publicly available sources allowed us to establish the validity of each narration. By re-telling the stories of this port city, we hoped to raise awareness on the social forces that constantly shape the built environment. As it was true in the past, also the spaces of contemporary Izmir are the product of the socio-spatial practices of different groups.

The social perspective adopted in our narrative approach might be particularly important to gain some insight on the present-day inhabitants of the city and on the local actors involved in decision-making. Moreover, the spaces of the nineteenth century city are coextensive with contemporary uses. These stories are an integral part of the cultural heritage of the port city of Izmir. In conclusion, we wish to offer two suggestions to the Permanent Delegation of Turkey and Turkish National Commission for UNESCO: first to revise the definition of the boundaries of the port city; second to take into further consideration the sixth selection criterion for the UNESCO World Heritage List: "to be directly or tangibly associated with events or living traditions, with ideas, or with beliefs, with artistic and literary works of outstanding universal significance."⁸⁰

¹ Ray Turrell, *Scrap-Book 1809-1922* (London: Richard Bell, 1987), 3.

² UNESCO stands for: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

³ "The Historical Port City of İzmir is surrounded by Karataş and Göztepe to the west, Alsancak to the east, Tepecik to the south and the Gulf of İzmir to the north, and encompasses the Kemeraltı, Basmane and Kadifekale regions." From the submission titled "The Historical Port City of İzmir", reference number 6471, <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/6471/> (Last accessed on June 16, 2020).

⁴ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984), 115.

⁵ More about the importance of the intertwined families including the Whittalls both in international trade and spatial construction in Izmir, please see the article: Fatma Tanış and Carola Hein, "Space, Representation and Practice in the Formation of Izmir During the Long Nineteenth Century," in *Migrants and the Making of the Urban-Maritime World: Agency and Mobility in Port Cities, C. 1570–1940*, ed. Christina Reimann and Martin Öhman (New York: Routledge, 2020), 44–61.

⁶ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), 27.

⁷ Octavius Whittall, "A Week among Brigands," *Murray's Magazine: A Home and Colonial Periodical for the General reader* 2, no. 12 (1887): 769; Eustace Clare Grenville Murray,

"Turkey", *Being-Sketches from Life in 1854* (New York: G. Routledge, 1877); Edmund H. Giraud, *Family Records – A Record of the Origin and History of the Giraud and Whittall Families of Turkey* (London: Adams Bros. and Shardlow, 1934); Charles Greenstreet Addison, *Damascus and Palmyra: A Journey to the East*, vol. 2 (Philadelphia: E.L. Carey & A. Hart, 1838).

⁸ Sibel Zandi-Sayek, *Public Space and Urban Citizens: Ottoman Izmir in the Remaking, 1840-1890* (Berkeley: University of California, 2001), 7.

⁹ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 147.

¹⁰ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 151.

¹¹ Addison, *Damascus and Palmyra*, 205.

¹² George Thomas Keppel, *Narrative of a Journey across the Balcan, by the Two Passes of Selimno and Pravadi, Also of a Visit to Azani, and Other Newly Discovered Ruins in Asia Minor: In the Years 1829-30*, vol. 1 (London: Henry Colburn and Richard Bentley, 1831).

¹³ The *tandır* was a local heating system: burning coals under a table covered with a sheet.

¹⁴ Gertrude Bell wrote about the Whittall family in a letter dated March 10, 1902: "There is an enormous colony of them." Gertrude Bell, "Gertrude Bell to her stepmother, Dame Florence Bell," letter, March 10, 1902, Gertrude Bell Archive, Newcastle: University Library, Newcastle University, http://gertrudebell.ncl.ac.uk/letter_details.php?letter_id=1293. (Last accessed on May 29, 2020).

¹⁵ Gertrude Bell wrote about the Whittall family in a letter dated April 4, 1907: "They have the bulk of the English trade in their hands, branch offices all down the southern coast, mines and shooting boxes and properties scattered up and down the SW corner of Asia Minor and yachts on the seas." Gertrude Bell, "Gertrude Bell to her stepmother, Dame Florence Bell," Gertrude Bell Archive, Newcastle: University Library, Newcastle University, http://gertrudebell.ncl.ac.uk/letter_details.php?letter_id=1294. (Last accessed on May 29, 2020).

¹⁶ Francis Vyvyan Jago Arundell, *Discoveries in Asia Minor: Including a Description of the Ruins of Several Ancient Cities, and Especially Antioch of Pisidia*, vol. 2 (London: Richard Bentley, 1834), 417-8; George Christian Roeding, *The Smyrna Fig at Home and Abroad: A Treatise on Practical Smyrna Fig Culture, Together with an Account of the Introduction of the Wild or Capri Fig, and the Establishment of the Fig Wasp (Blasiophaga Grossorum) in America* (Fresno, California: published by the author for general circulation, 1903), 16.

¹⁷ Gertrude Bell, "Diaries," April 1907. Gertrude Bell Archive, Newcastle: University Library, Newcastle University, http://gertrudebell.ncl.ac.uk/letter_details.php?letter_id=1294. (Last accessed on May 29, 2020).

¹⁸ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 8.

¹⁹ C. Whittall and Company, *Trading in the Levant: centenary of C. Whittall & Co., Smyrna 1811-1911* (Manchester: C. Whittall and Company, 1912).

²⁰ Alison and Martyn Rix, "Edward Whittall (1851–1917) and his Contribution to the Royal Botanic Gardens, Kew," *Curtis's Botanical Magazine* 28, no. 3 (2011), 214.

²¹ Hugh Whittall, *The Whittalls of Turkey 1809-1973* (Moda: Hugh Whittall, 1973), 15.

²² Whittall, *The Whittalls of Turkey 1809-1973*, 15.

²³ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 183.

²⁴ Fatma Tanış and Carola Hein, "Space, Representation and Practice in the Formation of Izmir during the long nineteenth century," in *Migrants and the Making of the Urban-Maritime World*, edited by Martin Öhman, and Christina Reimann (London-New York: Routledge, 2020), 44-61.

²⁵ C.F. Derrick, "Edward Whittall," *Bulletin of the Alpine Garden Society* 433 (1975): 240–246.

²⁶ Gertrude Bell, "Gertrude Bell to her stepmother, Dame Florence Bell," letter, March 11, 1902, Gertrude Bell Archive, Newcastle: University Library, Newcastle University, http://gertrudebell.ncl.ac.uk/letter_details.php?letter_id=1294. (Last accessed on May 29, 2020).

²⁷ *Kew Bulletin*, Vol. 1893, No. 79, (1893): 147.

²⁸ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 43.

²⁹ Gertrude Bell, "Gertrude Bell's letter to her stepmother Dame Florence Bell," letter, March 11, 1902, Gertrude Bell Archive, Newcastle: University Library, Newcastle University, http://gertrudebell.ncl.ac.uk/letter_details.php?letter_id=1294. (Last accessed on February 13, 2020). In 1907 she added: "The clan plays a considerable role in AM (AM in notes of Bell must be referring to Asia Minor). Edward W. was the most intimate friend of the last Vali, Kamil Pasha. I believe he consulted him in everything." Gertrude Bell, "Gertrude Bell's letter to her stepmother Dame Florence Bell," letter, April 4, 1907, Gertrude Bell Archive, Newcastle: University Library, Newcastle University, http://gertrudebell.ncl.ac.uk/letter_details.php?letter_id=1572. (Last accessed on June 1, 2020).

³⁰ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 183.

³¹ Susan O'Carroll, "Turrell Family of Smyrna," <http://www.levantineheritage.com/turrell-family-su-ocarroll.html>. (Last accessed on January 8, 2019).

³² The scrapbook, meant for private use, became publicly available with limited prints when Ray Turrell's son Richard Bell published it in London in 1987.

³³ Gertrude Bell, "A Collection of Gertrude's Diary Entries," diary, 1902, Gertrude Bell Archive, Newcastle: University Library, Newcastle University, http://gertrudebell.ncl.ac.uk/diary_details.php?diary_id=120. (Last accessed on June 16, 2020).

³⁴ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 59.

³⁵ Roeding, *The Smyrna Fig at Home and Abroad*, 13.

³⁶ The Elhambra, the Sporting Club and the Hotel Kramer were along the quay. Bülent Şenocak, "Levant'in Yıldızı İzmir," *Levantenler, Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler, Şenocak*

Kültür Yay 1 (2003): 204.

³⁷ Gertrude Bell, "Gertrude Bell's letter to her stepmother Dame Florence Bell," letter, March 18, 1902, Gertrude Bell Archive, Newcastle: University Library, Newcastle University, http://gertrudebell.ncl.ac.uk/diary_details.php?diary_id=120. (Last accessed on May 30, 2020).

³⁸ Charles E. Goad, Plan d'assurance de Smyrne (Smyrna), Turquie: plan, index. Scale: 300 ft 1 inch. Harvard Map Collection, Harvard University, <https://id.lib.harvard.edu/curiosity/scanned-maps/44-990093754910203941>. (Last accessed on June 16, 2020). Planchet 7, island 129.

³⁹ Gertrude Bell, "Gertrude Bell's letter to her stepmother Dame Florence Bell," letter, March 11, 1902, Gertrude Bell Archive, Newcastle: University Library, Newcastle University, http://gertrudebell.ncl.ac.uk/letter_details.php?letter_id=1294. (Last accessed on May 29, 2020).

⁴⁰ Çınar Atay, *Kapanan Kapılar: İzmir Hanları* (İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi, 2003), 233.

⁴¹ The catalogue and the building on the street can be seen at: <http://www.levantineheritage.com/giraud.htm#0>. The building is registered on the Goad map as the Whittall Han. The company belonged to the Girauds, who close to the Whittall family.

⁴² Roeding, *The Smyrna Fig at Home and Abroad*, 35.

⁴³ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 2.

⁴⁴ "[...] In the evening we took a boat and sailed to the low spit of land about two miles below the town, where we found donkeys ready bridled and saddled, and mounting them we proceeded along a pleasant lane bordered with hedges and trees, through corn-fields, rich vineyards, and groves of olives, to the village of Bournabat [...]." Charles Addison wrote this on July 5, 1835. Addison, *Damascus and Palmyra*, Vol.1, 186.

⁴⁵ A glimpse of what a visitor could have seen in the late nineteenth century can be grasped by watching Jean Baptiste Camille Corot's oil painting (1873). The painting depicts the arrival of the boat and the donkey for further connections. Jean Baptiste Camille Corot, *Smyrna Bournabat*, 1873, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-BaptisteCamilleCorot_1873_SmyrneBournabat.jpg. (Last accessed on June 16, 2020).

⁴⁶ The name often appears on the maps as *Quai Anglais* or *İngiliz İskeleyi*.

⁴⁷ Rauf Beyru, 19. *Yüzyılda İzmir Kenti* (İstanbul: Literatür, 2011), 264.

⁴⁸ Hasan Mert, *Geçmişten Günümüze Sosyal, Ekonomik ve Kültürel Yönleriyle Bornova* (İzmir: Bornova Belediyesi Kültür Yayınları, 2008), 39.

⁴⁹ Mert, *Geçmişten Günümüze Sosyal*, 39.

⁵⁰ Nassau William Senior, *A Journal Kept in Turkey and Greece in the Autumn of 1857 and the Beginning of 1858* (London: Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1859), 206-7.

⁵¹ Beyru, 19, 265; Nurddoğan Taçalan, *Ege'de Kurtuluş Savaşı Başlarken*, vol. 4 (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1970), 86.

⁵² Socrates Prokopiou, *Sergiani in Old Smyrna*, 2nd edition (Athens, 1949). Translated and published in: Hasan Arıcan, *Bornova Köşkleri Gezinler Ve Anılar* (İzmir: Tepekule Kitaplığı Yayınları, 2003), 22.

⁵³ Arıcan, *Bornova Köşkleri Gezinler ve Anılar*, 22.

⁵⁴ Arıcan, *Bornova Köşkleri Gezinler ve Anılar*, 22.

⁵⁵ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 147.

⁵⁶ Sadık Kurt, "İzmir'de Kamu Hizmeti Gören Kuruluşlar 1850-1950" (PhD diss., Dokuz Eylül University, 1996), in Hasan Arıcan, *Bornova Tarihinden Yapraklar* (İzmir: Tepekule Kitaplığı Yayınları, 2009), 105.

⁵⁷ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 149.

⁵⁸ Brian Giraud, "History & Information", <http://www.edwardwhittallgarden.com/about.aspx>. (Last accessed January 24, 2020).

⁵⁹ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 146.

⁶⁰ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 36.

⁶¹ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 51.

⁶² Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 34.

⁶³ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 162.

⁶⁴ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 146.

⁶⁵ Until 1867, foreigners were not able to buy any land in the Ottoman Empire, the landownership had to be claimed by Ottoman citizens, or by foreigners registered as Ottoman subjects. İnci Kuyulu, "Bornova Levanten Köşklarine Mimari Açından Bir Bakış," in *Bornova Köşkleri Gezinler ve Anılar*, (İzmir: Tepekule Yayınları Kitaplığı, 2003), 35-47.

⁶⁶ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 147.

⁶⁷ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 32.

⁶⁸ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 149.

⁶⁹ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 98.

⁷⁰ Arıcan, *Bornova Köşkleri Gezinler ve Anılar*, 26.

⁷¹ Prokopiou, Sergiani in Old Smyrna, translated and published in Arıcan, *Bornova Köşkleri Gezinler ve Anılar*, 27.

⁷² Arıcan, *Bornova Köşkleri Gezinler ve Anılar*, 27.

⁷³ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 4.

⁷⁴ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 16.

⁷⁵ Addison, *Damascus and Palmyra*, 186.

⁷⁶ Turrell, *Scrap-Book 1809-1922*, 117.

⁷⁷ Senior, *A Journal Kept in Turkey and Greece in the Autumn of 1857 and the Beginning of 1858*, 220.

⁷⁸ Whittall, *The Whittalls of Turkey 1809-1973*, 142.

⁷⁹ Whittall, *The Whittalls of Turkey 1809-1973*, 143.

⁸⁰ UNESCO, "The Criteria for Selection", <https://whc.unesco.org/en/criteria/>. (Last accessed on June 16, 2020).

BIBLIOGRAPHY

Anonymous. Kew Bulletin, No. 79, (1893): 147.

ARICAN, HASAN. *Bornova Köşkleri Gezinler ve Anılar*. İzmir: Tepekule Kitaplığı Yayınları, 2003.

ARICAN, HASAN. *Bornova Tarihinden Yapraklar*. İzmir: Tepekule Kitaplığı Yayınları, 2009.

ARUNDELL, FRANCIS VYVYAN JAGO. *Discoveries in Asia Minor: Including a Description of the Ruins of Several Ancient Cities, and Especially Antioch of Pisidia*, vol. 2. London: Richard Bentley, 1834.

ATAY, ÇINAR. *Kapanan Kapılar: İzmir Hanları*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi, 2003.

BELL, GERTRUDE. Gertrude Bell's letter to her stepmother Dame Florence Bell, 11 March 1902. University of Newcastle, Gertrude Bell Archive. http://gertrudebell.ncl.ac.uk/letter_details.php?letter_id=1294.

BELL, GERTRUDE. "Diaries," April 1907. Gertrude Bell Archive, Newcastle: University Library, Newcastle University, http://gertrudebell.ncl.ac.uk/letter_details.php?letter_id=1294. (Last accessed on May 29, 2020).

BELL, GERTRUDE. "A Collection of Gertrude's Diary Entries," diary, 1902, Gertrude Bell Archive, Newcastle: University Library, Newcastle University, http://gertrudebell.ncl.ac.uk/diary_details.php?diary_id=120. (Last accessed on June 16, 2020).

BELL, GERTRUDE. "Gertrude Bell to her stepmother, Dame Florence Bell," letter, March 10, 1902. Gertrude Bell Archive, Newcastle: University Library, Newcastle University, http://gertrudebell.ncl.ac.uk/letter_details.php?letter_id=1293. (Last accessed on May 29, 2020).

BELL, GERTRUDE. "Gertrude Bell's letter to her stepmother Dame Florence Bell," letter, March 11, 1902, Gertrude Bell Archive, Newcastle: University Library, Newcastle University, http://gertrudebell.ncl.ac.uk/letter_details.php?letter_id=1294. (Last accessed on February 13, 2020).

BELL, GERTRUDE. "Gertrude Bell's letter to her stepmother Dame Florence Bell," letter, April 4, 1907, Gertrude Bell Archive, Newcastle: University Library, Newcastle University, http://gertrudebell.ncl.ac.uk/letter_details.php?letter_id=1572. (Last accessed on June 1, 2020).

BEYRU, RAUF. 19. *Yüzyılda İzmir Kenti*. İstanbul: Literatür, 2011.

C. WHITTALL AND COMPANY. *Trading in the Levant: Centenary of C. Whittall & Co., Smyrna 1811-1911*. Manchester: C. Whittall and Company, 1912.

CAPELAND, RICHARD. İzmir Harbour 1834. Scale: 1/37.000. London: Admiralty, 1860. Cartographic Items Maps SEC.5.(1522). The British Library.

COROT, JEAN BAPTISTE CAMILLE. *Smyrna Bournabat*, 1873. Wikipedia. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-BaptisteCamilleCorot_1873_SmyrneBournabat.jpg.

DE CERTEAU, MICHEL. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.

DERRICK, C.F. "Edward Whittall." *Bulletin of the Alpine Garden Society* 433 (1975): 240-6.

GIRAUD, BRIAN. "History & Information." Edward Whittall Garden. <http://www.edwardwhittallgarden.com/about.aspx>.

GIRAUD, EDMUND H. *Family Record: A Record of the Origin and History of the Giraud and Whittall Families in Turkey, and a Short Note on the History of the La Fontaine Family*. London: Adams Bros. and Shardlow, 1934.

GOAD, CHARLES E. Plan d'assurance de Smyrne (Smyrna); Turquie: plan, index. Scale: 300 ft 1 inch. Harvard Map Collection, Harvard University. <https://id.lib.harvard.edu/curiosity/scanned->

maps/44-990093754910203941.

GREENSTREET-ADDISON, CHARLES. *Damascus and Palmyra: A Journey to the East*, vol. 2. Philadelphia: E.L. Carey & A. Hart, 1838.

KEPPEL, GEORGE THOMAS. *Narrative of a Journey across the Balcan, by the Two Passes of Selimno and Pravadi, Also of a Visit to Azani, and Other Newly Discovered Ruins in Asia Minor: In the Years 1829-30*, Vol. 1. Colburn, 1831.

KURT, SADIK. "İzmir'de Kamu Hizmeti Gören Kuruluşlar 1850-1950". PhD diss., İzmir: Dokuz Eylül University, 1996.

KUYULU, İNCİ. "Bornova Levanten Köşklerine Mimari Açından Bir Bakış." In Hasan Arıcan. *Bornova Köşkleri Gezinler ve Anılar*, 35-48. İzmir: Tepekule Kitaplığı Yayınları, 2003.

LEFEBVRE, HENRI. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.

MERT, HASAN. *Geçmişten Günümüze Sosyal, Ekonomik Ve Kültürel Yönleriyle Bornova*. İzmir: Bornova Belediyesi Kültür Yayınları, 2008.

Murray, Eustace Clare Grenville. "Turkey" Being- Sketches from Life in 1854. New York: G. Routledge, 1877.

O'CARROLL, SUSAN. "Turrell Family of Smyrna". Levantine Heritage Foundation. <http://www.levantineheritage.com/turrell-family-sucarroll.html>.

PERMANENT DELEGATION OF TURKEY. "The Historical Port City of İzmir", reference number 6471, <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/6471/> (Last accessed on June 16, 2020).

PROKOPIOU, SOCRATES. *Sergiani in Old Smyrna*. 2nd edition. Athens, 1949.

RIX, ALISON and MARTYN RIX. "Edward Whittall (1851–1917) and His Contribution to the Royal Botanic Gardens, Kew." *Curtis's Botanical Magazine* 28, no. 3 (2011): 213-30.

ROEDING, GEORGE CHRISTIAN. *The Smyrna Fig at Home and Abroad: A Treatise on Practical Smyrna Fig Culture, Together with an Account of the Introduction of the Wild or Capri Fig, and the Establishment of the Fig Wasp (Blasiophaga Grossorum) in America*. Fresno, California: Published by the author for general circulation, 1903.

SENIOR, NASSAU WILLIAM. *A Journal Kept in Turkey and Greece in the Autumn of 1857 and the Beginning of 1858*. London: Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1859.

ŞENOCAK, BÜLENT. "Levant'in Yıldızı İzmir." *Levantenler, Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler, Şenocak Kültür Yay 1* (2003).

TAÇALAN, NURDOĞAN. *Ege'de Kurtuluş Savaşı Başlarken*. Vol. 4, İzmir: Milliyet Publisher, 1970.

TANIŞ, FATMA, and CAROLA HEIN. "Space, Representation and Practice in the Formation of İzmir During the Long Nineteenth Century." In *Migrants and the Making of the Urban-Maritime World: Agency and Mobility in Port Cities, C. 1570–1940*, edited by Christina Reimann and Martin Öhman, 44-61. New York: Routledge, 2020.

TURRELL, RAY. *Scrap-Book 1809-1922*. London: Richard Bell, 1987.

UNESCO, "The Criteria for Selection", <https://whc.unesco.org/en/criteria/>. (Last accessed on June 16, 2020).

WHITTALL, HUGH. *The Whittalls of Turkey 1809-1973*. Moda: Hugh Whittall, 1973.

WHITTALL, OCTAVIUS. "A Week among Brigands." *Murray's magazine: a home and colonial periodical for the general reader* 2, no. 12 (1887): 769.

ZANDI-SAYEK, SIBEL. *Public Space and Urban Citizens: Ottoman İzmir in the Remaking, 1840-1890*. Berkeley: University of California, 2001.

Maria Valese

Università degli Studi di Roma "La Sapienza" | m.valese@gmail.com

Herbert Natta

Indipendent Researcher | herbert.natta@gmail.com

KEYWORDS

Digital; Data; Visualization; Social Network; GIS

ABSTRACT

The massive presence and use of digital technologies in urban areas generate a growing amount of data. This new knowledge, from one side, assigns to the city the new posthuman image of a smart system; from the other side, the polyphony of data-sources interferes with the narrative structure of the city, increasing its complexity and multiplying both the possibilities of its explorations as the management and design of its futures.

In fact, the integration of digital tools for the collection, analysis and visualization of data enables the simulation of possible transformation scenarios. But how this system of fluctuating parameters relates to the physical space of the city? How these multiple virtual possibilities change the urban narrative?

The intersection between digital mediation and physical urban space is the object of this paper, that moves from an interdisciplinary perspective, between narratology and urban design. We analyzed three case studies (Saint Petersburg, Bologna, Barcelona), representative of how the use of digital technologies transforms the representation of the city.

In Saint Petersburg we have reshaped the (semantic) landscape of the city through Instagram data; in Bologna we have followed the (digital) traces of the temporary community of students, investigating the interaction and interference between the 'university' and the physical urban environment; in Barcelona we have analyzed an urban fragment (the street of La Rambla), considering it as a microcosmos of data.

Metadati in italiano in fondo

Digital Urban Narratives: The Images of the City in the Age of Big Data

INTRODUCTION

The narrative act is etymologically linked to the process of sharing knowledge. It differs from the act of telling, which means to calculate, to order and, consequently, to reconstitute information in a proper and understandable sequence. However, the tale could be considered a logic premise of the narration, rhythmizing the knowledge in sharable and understandable forms (information) and weaving the semantic elements in whole interconnected textures, both in diachronic dimension (storytelling), and in spatial configuration of images. When in 1960, urban theorist Kevin Lynch published his investigation on the form of the city he precisely understood the link between visible shape and knowledge, in terms of visualization, memorization and use, giving to urban planners a methodology to turn the narrative structure of the city into a significant input for urban design.¹

However, the narrative process is not neutral: it implies the agentivity² of a subject, who translates the experience of the urban object into urban images or stories. This mediation depends primarily on the human cognitive system, but it is also influenced by the medium of technology.³ The city in itself is a technological device that tends to turn a smooth space, "fluid, plane oriented and unbounded", in a striated one, "linear, point oriented and Cartesian."⁴ A telling of connections, limits, preferred directions, hierarchy or recurrent patterns of elements, that generate a (narrative/sharable) form.

As underlined by Lynch, the legibility of the cityscape generates from "a vital ability among all mobile animals":⁵ an integration of senses and cognitive processes with the aim of recognizing the structure and identity of the environment. Updating this observation to the last discoveries in cognitive science, the three pathways model reveals an integration between perception, movement and representation: the structure of

the object is not based only on its spatial configuration (size, orientation, distance) but also on the relation with the subject in terms of potential actions and use.⁶

However, the morphology of the city does not only generate from an immediate perception and representation: the urban semiosphere results from the intersection of several narratives, vehiculated through different media.⁷ Thus, these informative layers do not depend only on immediately visible/perceivable elements, but the medium permits to recognize, or generate, the semantic relevance of some places, objects, activities in the urban space.

Affecting the relationship between people and the urban environment, the narrative mediation of the city influences both the citizens' movements and actions, and the choices of urban planners. This dynamic is inscribed in the general condition of *surmodernité*, described by French anthropologist Marc Augé through the three "figures of excess": "excess time" (due to the experience of simultaneous events provided by the speed-up of information flows), "excess space" (due to the acceleration of transports and multiplication of iconic references) and "excess individualism"⁸ (depending on the individualization of the interpretation and the related individual production of sense). This cultural framework is generated by (and generator of) a technological development that, making available new media, can significantly reshape both the perception and the representation of the city, exceeding its time/place and tending to reduce its social dynamics to individual explorations.

In the last decades, the introduction and diffusion of digital technologies in the management, design and use of the urban environment have started to interfere with its narrative structure. The metaphorical background of the digital idea is not so far from the *count* (that maintain both the meaning of

calculation as of tell): it consists of a computation that, moving from the limits of the hands to the automation of the machines, can be replicated many times on many data.

Thus, digital technology requires as a preliminary operation to make the object computable, countable, and measurable, in order to find parameters that can be given to the machine as inputs to receive outputs. Data are the core of digital technology, representing the necessary link to apply the potentiality of automatic calculators to the real environment. Its "datafication"⁹ is the first consequence of the introduction of digital technologies.

The urban environment has progressively become a generator of data: sensors, monitoring systems, especially personal mobile devices produce a continuous stream of invisible real-time data, collected both by private and public actors, analyzed to enhance the knowledge of the city and to set the base for sophisticated services that can let imagine the city as a sentient and responsive being. The idea of *smart city* is deeply grounded in this technological mediation: in some way, it celebrates the technical power turning a specifically human attribution, the smartness, to a posthuman image of an urban system capable to react to the stimulus, to develop a behavior and to interact through an input/output exchange.

However, this *smartness* maintains the etymological duplicity of intelligence and terror, because when the physical environment becomes an interface that hides a digital system, able to control the behavior of urban elements, the cognitive relationship between subject and object is subverted, and people passively receive procedural information with an opaque filter on the structural back end. Referring to Tomas Maldonado, the surface of digital technologies seems to be less transparent than the traditional ones, because their "constitutive structure remains occulted, inaccessible to the observer."¹⁰ Data have no shape in themselves¹¹: they are numbers, variables, ready for a calculation, easy to be interpreted by the machines, but less transparent to human perception. Thus, the digital mediation requires a morphological synthesis that turns the computation – tale – into information – narrative.

This passage from the input to the output, due to the technical evolution of the digital tools, is becoming more and more immediate, canceling the bias between the digital map and the territory.

Saker and Evans explore how not only is online data is not just a consequence of the use of space, but in many cases it also influences users' own spatial experience by generating new interactions; they introduce the term "phoneur"¹² to refer to users of urban space, who use it simultaneously in the physical and virtual realms. Similarly, Boyd and Ellison¹³ discuss how location-based social networks (LBSNs) and web services "are re-shaping offline social geography."¹⁴

The digital mediation influences the movement in the urban space, along with its perception and use, integrating the physical and visible elements of the city with a new information layer, generated by the production and extraction of data and their computation. This process offers an augmented experience of the urban environment and, consequently, transforms the urban

narratives, providing both tools to explore the hybrid space of the city as media to organize and tell this new knowledge in shareable information.

The digital representation of the city does not rely on the immediately legible elements of the urban space, but it results from the spatialization and temporalization of data in narrative forms. Thus, the morphogenesis of a digital image of the city is not driven by the outstanding characteristics of some specific urban elements, but it comes from the choice to select and visualize some data as outstanding elements.¹⁵ Thus, the digital mediation changes the role of urban imagination as an input to investigate and design the city.

The integration of digital methods and tools in urban planning permits to mediate the urban environment, including temporary, ephemeral, invisible phenomena, in a computable set of data, and to generate dynamic and responsive visualizations, where the traditional, anatomic spatial/temporal fixity of the map is broken by the enlargement of the present, animated through real-time data streams, and by a multidimensional space, where multiple information layers coexist.

This process requires a methodological awareness of the opacity of digital mediation, along with a critical and ethical approach to the workflow generated by data, from their collection to their visualization. In fact, the data are not neutral and all the simulations, calculations, and visualizations provided through digital technologies depend on the collection, selection, and elaboration of data.

In the following sections, this critical issue will be explored presenting three projects that, from the collection to the visualization of urban data, aim at generating digital urban images, reducing the opacity of the medium, reshaping data into shareable forms and exploring the interference between these forms and the physical space. These projects have been developed in both different times and urban contexts, and with different technologies, but they have the common objective to let emerge, through the digital mediation, invisible urban phenomena, and they tackle a common methodological problem, working on the availability of data and on their representation.

The three projects follow a common workflow: a digital mediation of the phenomenon in one or multiple dataset; a classification, analysis and interpretation of these data, to understand the connection between the phenomenon and the urban environment; a visualization (mapping) of the city, inclusive of the phenomenon, and able to generate new knowledge. Thus, this process opens a comparative perspective, not based on the proximity or analogy of the urban environments, but on the application of a similar method to different objects, offering an abacus of strategies for a critical approach to the digital (re)imagination of the cities.

SAINT PETERSBURG.

A SEMANTIC URBAN DATASCAPE

In 2016, during the workshop *Digital traces*¹⁶ organized by the European University of Saint Petersburg and the Spin Unit Lab, we have worked on a dataset of 424'089 items from Instagram, collected with Instagram API during one-year period from the 1st of July 2014 to the 30th of June 2015, and geolocated in

the city of Saint Petersburg. The objective was to investigate the main digital urban narratives, shared by the Instagram users, focusing on their semantic structure and their spatial distribution in the urban space. For each item the starting dataset contained an image, a time stamp, geographical coordinates, user's ID and user-generated hashtags. From this dataset, 47'410 images were additionally processed with Google Cloud Vision API service. As a result, these images received 3'882 artificial tags describing recognized entities, one or more tags per image.

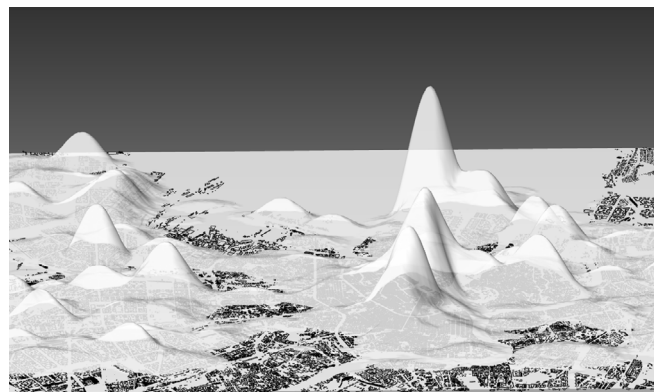
To extract semantic domains, to which images may be assigned, we represented our data as a network of tags co-occurrence with IFRIS Cortext Manager online software (<http://managerv2.cortext.net/>). Next, each image was assigned to one or several semantic clusters with Cortext software. All images appearing in a particular cluster were plotted on the geographical map of Saint Petersburg according to geospatial coordinates of those images with QGIS software.

The distribution of the items revealed high density areas for each cluster: some urban elements were more represented quantitatively in relation to semantic categories (nature, architecture, shopping, etc.). This outstanding quality could depend on different reasons, connected to the physical structure of the elements, to their perception and use or to an attractiveness that stands on other information layers. Thus, resulting from the sharing of information among Instagram users, it reveals a structure of digital landmarks not immediately legible in the physical space, but highly relevant for understanding the urban narratives, and their impact on the use of the city. The visualization of this invisible layer of outstanding elements has arisen methodological issues, connected with the need for a dynamic representation (the starting dataset has revealed some digital landmarks, but their relevance could have changed, depending on the variation of data), and for a simultaneous representation of the distribution of the different semantic clusters.

Firstly, it has been explored the possibility to overlay the map of the city with a network of edges/nodes, to represent the digital landmarks, and their distances, in an abstract form, with the aim of comparing the spatial distribution with the semantic one.¹⁷ However, the limit of this representation has been the difficulty to generate a comprehensive and clear image of all the semantic clustering, and to show the impact of the digital narrative structure of the city on the physical space.

Thus, we have moved from an abstractive to a mimetic strategy, turning the physical topography of the urban environment into a digital semantic urban datascape, through a dynamic 3D model. The variation of the ground level of urban areas influences not only the morphology of the city, but also its symbolic interpretation: the semiotician Jurij Michajlovič Lotman underlines the role of the spatial modelling as a "universal language"¹⁸ for humans to understand the environment, developing narratives that spatialize the knowledge, linking physical and symbolic information.

The interconnection between the practical issues of safety, isolation, control and the semantic value of highness dates back to the most ancient urban settlements, where the location of buildings connected with political, military, religious power took



1

advantage of the physical topography. The highness implies visibility, protection, domination and the urban elevations have often been populated by landmarks and significant elements for the narrative structure of the city.

Saint Petersburg is located in a flat area on the seaside, where the physical topography does not present any particular elevation: the 3D visualization project has been based on the idea that data can reshape the urban landscape, increasing the highness of some outstanding areas. The vector layers of the semantic cluster's distribution have been rasterized in grayscale density maps, which translate the number of elements to a gradient value per pixel.

These grayscale images have been imported in the modeling software *Rhinoceros* through the plug-in *Grasshopper*, to convert the raster to a surface interpreting the values per pixel as the height of the surface points. **Fig.1**

Finally, we have projected on the surface the map of the city, with the aim of visualizing the density variation of the different clusters as a metamorphosis of the urban topography.

The advantages of this representation have been: obtaining a dynamic model, able to visualize the variation of the data, maintaining an understandable form, the integration of the multiple semantic datascares in a comprehensive 3D visualization, the development of an image of the interconnection between the digital information and the physical space, making visible the variation (both quantitative and qualitative) in the semantic values of urban areas through a manipulation of a recognizable element – the topography – and its physical and symbolic structure – elevation.

The choice to shape the 3D visualization as a terrain model is arbitrary and it is connected to a more general narrative strategy, that plays with Lynch's legibility of the city, based on the use of sight in order to give a structure to the environment, underlining that the relevance of some urban elements is not given, but generated, and that it does not depends only on its aesthetic configuration, but also on other informative layers.

The risks of the mimetic strategy are connected to the enhancement of the opacity of the digital mediation: the analogic visualization of data as physical elements of the urban space enforce the identification of the territory with the map, removing the subjectivity and partiality of the digital



2

representation. However, in this case, the selection of an urban element – the topography – detached from the information described by the data has helped to clarify the formal nature of the analogic connection, avoiding a confusing identification between a phenomenon and its representation.

BOLOGNA.

THE CITY OF A TEMPORARY COMMUNITY

The *Univercity* project investigates the interaction between the temporary community of students and the urban environment. It aims at defining a methodological framework to analyze and compare different urban contexts, where the presence of a university works as an attractor for external people, generating social, cultural, and economic dynamics that impacts on the urban system. **Fig.2**

In the *Univercity's* workflow, digital mediation plays a double key-role. From one side, representing the principal medium for sharing information among the students, it permits to follow their movement and action in the city through their digital traces. From the other side, it gives the opportunity to visualize the *univercity*: a hybrid space (both real and virtual), a city in the city generated by the interference between the student perception, experience, narrative and the physical urban space. The first case study of this project, in 2017, has been the historical Italian city of Bologna, which hosts one of the most ancient universities in the world (founded in 1088) and one of the biggest athenaeums in the country.¹⁹ Since the beginning of its activity, the university has been an attractor for students

with different origins: in the past, this external community was not included in the urban administration, but it was organized in specific groups (called *nations*) under the jurisdiction of the rector. Even nowadays, around a half of the students moves to Bologna for studying, generating a temporary community that affects the demographic balance, doubling the local population between 18-30 years old.²⁰

The *Univercity's* workflow started from the collection of the available data: the official statistics (both from the University of Bologna and the Italian Ministry of Education) have defined the amount and origins of the student community, along with the characteristics and distribution of the university buildings in the city. The Municipality of Bologna provides also open datasets, with information on many aspects of the urban system (transportation, culture, economy, demography, etc.), that have been integrated to define the characteristics of the urban context.

However, these data provided a top-down institutional perspective, lacking information about the student experience, perception and representation of the city, and of an adequate granularity, to locate students' activities in the urban space, out of the university areas. To fill this gap, we have explored the digital infosphere, mining data from websites and social networks, where the digital mediation leaves traces of the passage and action of students (and people in general), providing significant information to understand social dynamics, particularly connected to temporary events or processes. **Tab.1**



Source	Method	N. of places	N. of items	Type of items
Facebook	Facebook API	5,725 (40 university places)	10,129	Events
Instagram	Scraping	527 (32 university places)	25,753	Posts
Foursquare	Foursquare API	9,854 (19 university places)	-	Places
Twitter	Twitter API	10km radius from the university areas	1,027	Tweets
Just Eat	Website mining	-	322	Restaurants
Idealista	Website mining	-	1,000	Rental advertisements

Tab.1
The authors, 2020

Specifically, the social networks based on geolocation [...] are constantly linked to the spatial environment through the introduction of the GPS technology to convert the visited place in public content. The material shared on the LBSN represents a digital trace that connects an online interaction with a physical place, thus its investigation can provide a potential socio-spatial data source about behaviors, models and characteristics of urban environment.²¹

The dataset has been organized according to four macro-categories (sleep, eat, study, enjoy), that classify the ordinary life of students, to investigate how, performing basic actions, they interact with the urban space, both inside and outside of the university areas. Considering the institutional data on the main services related to the student's life, the morphology of the univercity presented a highly centered structure that gravitates around the university spaces, situated in the historical city center. However, the integration of social network data revealed a significant difference in the spatial structure of the univercity. In particular the analysis of the Facebook events, that contains the list of attending or interested users, has permitted to identify, with reasonable approximation, the university students, as users who have been active (attending events or posting contents) on the 40 university places. Thus, looking for their presence in other places and events in the city, we have found 20 locations, attended by more than 25 university users, that pertain to different categories (bars, restaurants, museums, theatres, gymnasiums, shops, etc.), immersed in the urban texture, without any specific reference to a university target. Furthermore, some of them are situated outside of the surroundings of university buildings, generating a network of micro-attractors that push the movement of students in different parts of the city, even in peripheral areas.

This information relies on the approximation inscribed in the workflow and, to avoid the risk connected to the opacity of the digital mediation, it has to be clear that these polarities emerge from a calculation that reduces the student community to the users active on the Facebook university pages. Considering that a high percentage (almost the totality) of the youths between 18-30 years old are active Facebook users, it seems not unfounded to interpret these data as traces of the presence and movement of the students. Also because the selected places are not universally popular in the community of the social network (considering, as parameters, the check-in count and the tag in the place), but they are specifically selected by the digital community that gravitates around the university Facebook pages.

Thus, as for the Saint Petersburg's project, the social networks data allowed to recognize digital urban landmarks, which outstanding value is not necessarily connected to their physical structure and, as a consequence, which are not immediately legible in the urban space, but the *Univercity* project increases the granularity of the analysis, looking for the narrative generated by a specific community.

When users choose to broadcast their location in relation to a specific venue, they are relating themselves with the values and social groups that are represented by that

specific physical place. In this way, users are building their online identity through attaching themselves to the specific narrative of a physical place.²²

The temporariness of the student community makes the centrality of the selected polarities evanescent and rapidly changing in time, constantly reshaping the topological structure of the univercity. More generally, if the university represents a durable physical, functional, symbolic element in the urban system, its interaction with the city, generated by the attraction, presence and activity of the students, remains invisible, due to its ephemerality. Thus, the *Univercity's* workflow aims at developing a visualization, able to represent this process as a dynamic urban image, structured by the interference between the student narrative and the urban context.

In this case, we have chosen to reconstitute the univercity as a network of nodes (digital landmarks, outstanding points for the student community) and edges (preferred pathways/connections). This graph structure maintains the adequate abstraction to avoid a mimetic substitution of the physical space of the city, that risks to generate a perceptive switch between two different images of the city, losing the dialogic nature of the univercity. However, the image of the univercity is not isolated in a totally abstract and topological space, but it is anchored to the urban context, localizing the nodes on a map of the city, to show their double nature of physical elements and of outstanding places for the student community.

In this visualization, the traditional representation of the urban space (a map of its buildings and streets) is augmented through an abstract, but geolocated, dynamic image of the univercity, structured by its core elements. The adoption of an abstract representation depends also on an ethical issue, arose during the workflow of the project. In the last years, the policies of the social network API have been modified to limit the possibility of collecting personal data. And the recent European General Data Protection Regulation (GDPR) considers the geolocation as a sensible information. In fact, the data collection process used for Bologna cannot be replicated in the same way.

However, even before these restrictions, working on this case study, the facility to collect lists of names and surnames, linked to geolocated places and temporal coordinates (timestamps), has generated methodological questions on the opportunity, even with the positive aim of academic investigation, to use and visualize these data. This critical point is still present in our research projects. In the case of *Univercity*, we have adopted two strategies: we have maintained the most abstract level possible to represent the connection with the urban context and to avoid the individual scale of the tracking of personal movement; following the proposal of a high level human relational ecosystem for the production and elaboration of data, as suggested by Salvatore Iaconesi, we have thought about the visualization as the medium to give back to the community (both the local as the student one) a new narrative of the city, inclusive of students' perspective.

Subtopic	Source	N. of Items	Type of items
Accommodation	Municipal open data	171,544	Civic numbers
	Airbnb	17,087	houses/rooms
	Tripadvisor	1,974	hotels
	Municipal open data on touristic apartments	9,581	apartments
	Open Street Map	204	Accommodation amenities
Food	Tripadvisor	9,640	restaurants
	Open Street Map	1,490	Food amenities
	Municipal open data	9,680	Eating and drinking activities
	Municipal open data	5,580	Terraces
Shopping	Municipal open data	78,033	Commercial activities
	Open Street Map	2,680	Amenities
	Website <i>Amics de la Rambla</i>	178	Commercial activities

Tab.2
The authors, 2020

BARCELONA.

A URBAN MICROCOSMOS OF DATA

The urban narrative organizes the experience and knowledge of the city in a structured, understandable and shareable form, but there is no singular, unique or universal way to tell the urban environment.

There seems to be a public image of any given city which is the overlap of many individual images. Or perhaps there is a series of public images, each held by some significant number of citizens. Such group images are necessary if an individual is to operate successfully within his environment and to cooperate with his fellows.²³

Thus, the imagination of the city results as an intersection, interference, negotiation of multiple narratives generated by the presence, movement, action of different communities (both local and external) in the urban space. Considering the *community* as a group of people who share something, the narrative process, as a sharing of knowledge, is a key process for the imagination and generation of a community.²⁴ In the urban areas, it happens for the local communities, where the “production of locality” consists in a narrative act of socialization of time and space, but it concerns also the temporary communities, joined precisely by the sharing (and mediation) of a common (temporary) experience of the city. Thus, the imagination generated by external people can have more durable and impacting effects than their ephemeral

physical presence, interfering with the local narratives. In 2019 as an outcome of the workshop *Code and creativity*²⁶, we have worked on the visualization of this interference, focusing on the economic activity of a specific urban segment: the 1,4 kilometer street of La Rambla, both an historical and symbolic place for the local community as an attractor for massive tourist flow.

In this case, the digital mediation has permitted to return to a more comprehensive representation of the touristic phenomenon, overcoming the reduction of its impact to a trend of economic indicators, through the collection and integration of heterogeneous datasets (from official statistics to social networks, from touristic apps to websites). Although the touristic *invasion* can be physically perceived, and its economic outcomes can be measured, the consequences of this process in terms of transformation of perception and representation of the street are less evident.

As a starting point, we have classified the economic exchanges in three subtopics (food, accommodation, shopping), representative of the locals-tourists interaction, collecting data both from local sources as from touristic media. **Tab.2**

We have integrated these datasets with a field recognition of the unofficial economic activities (temporary kiosks, peddlers, etc.). Furthermore, we have collected a dataset of 31.018.113 Instagram posts, located in 297 places in the city, where it has been used the most common hashtags connected to La Rambla (*rambla, larambla, lasramblas*).

1

The 3D model, elaborated with Rhinoceros and Grasshopper, shows the variation of the urban landscape in correlation with the density of the semantic clusters of Instagram items.

2

The maps show the topological transformation of the university, due to the tracking of the Facebook users' movement, based on their attendance of Facebook events. The first image represents the highly centered structure of the university places; the second shows the tracking process, where the white points are all the Facebook places in Bologna and the black points mark the Facebook places visited by more than 25 university users. Finally, the third image reveals the new topology of the university, including the institutional university places and the new nodes.

3

A frame of the generative graphic *La Rambla – Metamorphosis*: the initial regular geometry is deformed and moved by the variation of the data connected to the economic activity of the street. Its metamorphosis tends to create connections both with the (urban) surroundings as with a global scale.

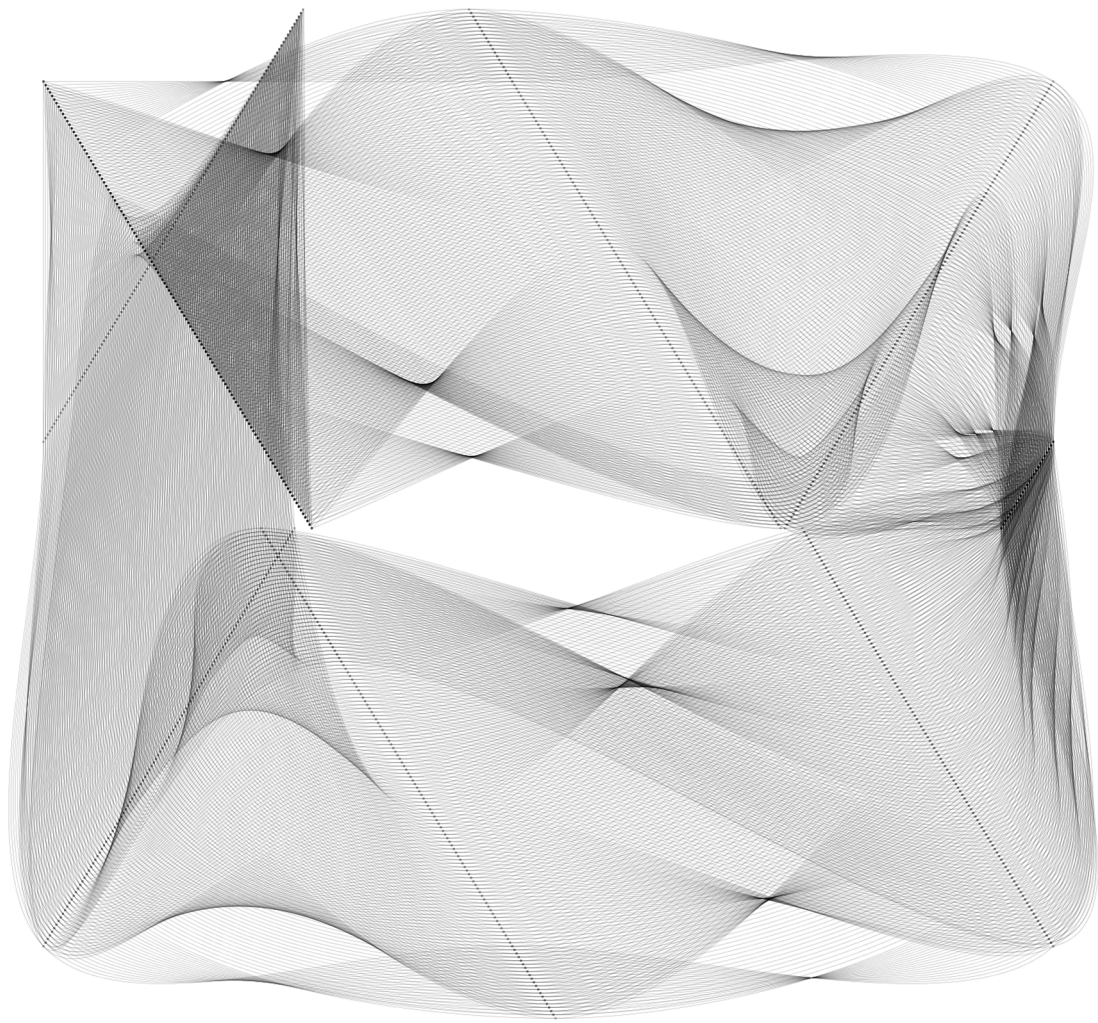
Images: the authors, 2020

Data have been analyzed to extract temporal information (opening time of the activities, occupation of the accommodations, variation of the Instagram activity), spatial information (geolocation), quantitative information (cost, prices, ranking, number of likes, number of posts, density, etc.), qualitative information (category of the activity, local/tourist target, visual characteristics of Instagram images, etc.). Finally, we have visualized these data with Processing, developing two generative design outputs, where the economic activities work as a transformative system of forces, able to reshape the form of the street in the first, and to reorient the movement of the people in the second.

The first representation, *La Rambla – Metamorphosis*, plays with the recognizable linear shape of the street: a geometrical rectangle sets the initial condition; then, some deformation agents activated by the economic dynamics start to reshape

it. The presence of commercial activities in the street generates centripetal forces that tends to maintain, or return to, the original form, while the activation of touristic economic exchanges in the surroundings (particularly considering the nearby areas of *El Raval* and *Barri Gòtic*) start the deformation, initially visualizing the reconnection of the street to the urban scale and, finally, through the global fluxes of Instagram users and Tripadvisor reviewers, extending the transformation out of the local dimension.

The digital mediation permits to translate the economic exchanges in a diagram of forces that impact on the street as a metamorphic movement. The image of La Rambla is detached by its physical constraints and its spatialization is determined by external polarities that progressively generate more complex and wider shapes, losing the analogic reference to the linearity of the street. **Fig.3**

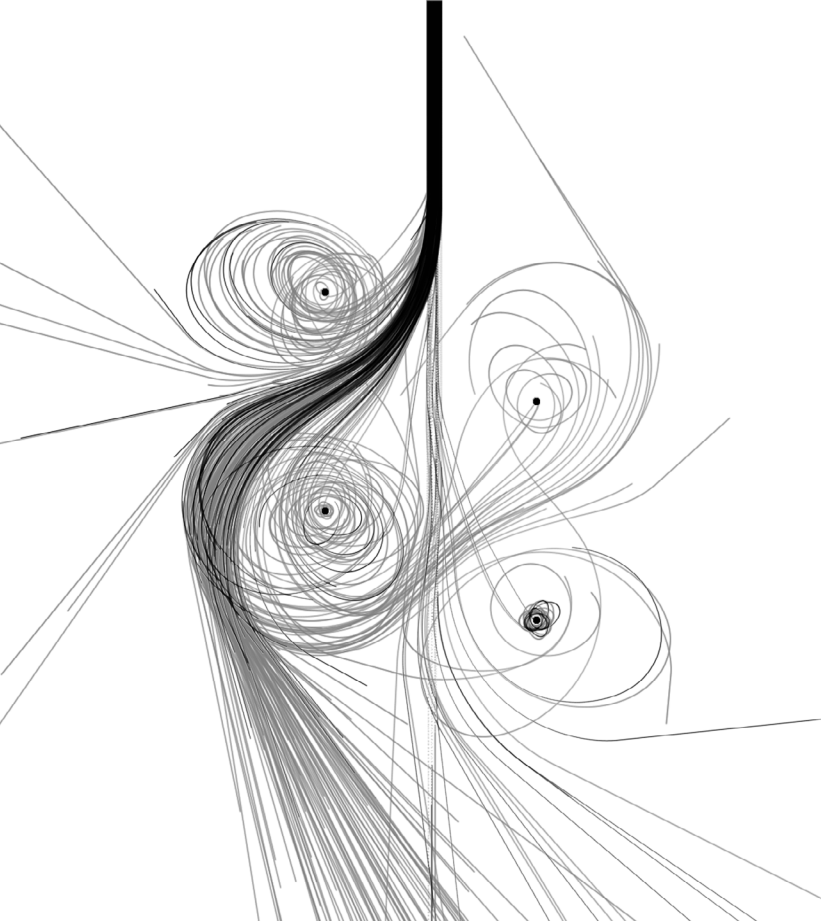


3

The second visualization, *La Rambla – Seduction*, considers the presence, distribution and characteristics of the economic activities as attractor points, able to modify the linear path of the promenade and to reorient the flux of people. Depending on a simulation of the daily hours, a variable number of particles (determined by the timestamp of Instagram items) are generated on the screen, representing the pedestrian pathways. The economic activities, abstracted in circular nodes, and distributed according to typology and density, generate attraction forces (weighted by quantitative parameters like ranking, price, etc.), in relation to their opening hours and their localization. As a result, the linearity of the movement on La Rambla is broken by vortexes of particles that start to gravitate around the polarities of economic activities. **Fig.4** In both representations, the digital mediation abstracts the physical and legible structure of La Rambla in primitive

geometrical elements (a line for the space, particles for people), programmatically erasing any mimetic connection or recognizable landmark, to let emerge the economic system as a diagram of forces. The resulting images are abstract but not metaphorical: they offer a new spatialization of the street, substituting the physical constraints with the economic dynamics.

These outcomes aimed at critically reviewing the traditional representation of economic indicators as graphs that show a quantitative variation in time, adding new dimensions and integrating more data to the representation. Even in its partiality, the visualizations provide images of the new spatial configurations produced by the touristic fluxes. Furthermore, the abstraction of the generative outputs shows how the digital mediation permits to translate heterogeneous data in a common spatial language.



4

A frame of the generative graphic *La Rambla – Seduction*: the lines are drawn by particles representing the people walking on the street. Their movement is influenced by the action of attractor points, that are activated in different times and with different intensity, due to the data on the economic activities.

image: the authors, 2020

4

CONCLUSIONS

From the macro scale of a city to the microcosmos of an urban fragment, following the digital traces of people-users, the three projects give a sample of how data, generated by the digital technologies, can reshape the image of the city. The three projects follow different strategies (from the mimesis to the abstraction), but they are linked by the common aim to let emerge invisible and ephemeral phenomena, showing the polyphonic nature of the urban narratives.

Digital technologies play a key role in this process, permitting on one hand, to integrate multiple datasets and to provide them with a shareable form, arising also critical and methodological questions, connected in particular to the approximation implicit in the digital mediation, to the flattening of the difference between map and territory, and to the collection and management of personal information.

The digital mediation is the most peculiar aspect of the legibility of the city in the age of big data, because the *telling*, the analytic phase, is outsourced to the computation of the digital machines and the same happens with the narrative synthesis. As observed by Maldonado, digital technologies produce a more opaque relationship between the technical background and the final user, and speaking about the urban system, this opacity can affect both the use and the design of the city.²³

The visualization of the invisible digital infosphere²⁸ can provide all the stakeholders involved in the urban ecosystem with useful information to investigate the urban environment, design its development and enhance its knowledge, but due to the particular characteristics of digital technology as a medium, it

becomes fundamental to maintain a coherent and transparent workflow that brings from the data collection to the output.

Furthermore, the digital mediation can set the base for a comparative approach between different urban contexts: as stated in the introduction, the three projects have not been developed in a comparative perspective, but they represent three examples of the same workflow, applied to different cities, able to reconstitute comparable images. The digital urban landscape, the topological relation between urban space and temporary communities and the morphogenesis of an urban microcosmos are possible starting points for further comparative analysis, involving other urban environments.

¹ Kevin Lynch, *The Image of the City* (Cambridge: MIT Press, 1960).

² In linguistics *agentivity* refers to the possibility of a grammatical agent to perform the action of the verb.

³ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: Mentor, 1964); Michael Jakob, *What is Landscape?* (Trento: Listlab, 2018).

⁴ Mark Nunes, "Virtual topographies: smooth and striated cyberspace," in *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*, ed. Marie-Laure Ryan (Bloomington: Indiana University Press, 1999), 62. See also Gilles Deleuze, and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 474-500.

⁵ Lynch, *The Image of the City*, 3.

⁶ David Milner, and Melvyn A. Goodale, "Separate Visual Pathways for Perception and Action," *Trends Neurosci* 15, no. 1 (1992): 20-5; David Milner, and Melvyn A. Goodale, *The Visual Brain in Action* (Oxford: Oxford University Press, 1995).

⁷ Jurij Michajlovič Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, trans. Ann Shukman (London: Tauris & C., 2001).

⁸ Marc Augé, *Non places: An Introduction to Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe (London: Verso, 1995): 103-5.

⁹ Patrick Biltgen, and Stephen Ryan, *Activity-Based Intelligence: Principles and Applications* (Boston: Artech House, 2016), 139.

¹⁰ Tomás Maldonado, *Lo real y lo virtual* (Barcelona: Gedisa, 1994): 114. Translation by the authors.

¹¹ Salvatore Iaconesi, "Data is an Opinion: la spettacolarizzazione dell'informazione" (paper presented at the Infografica and infoestetica conference, ISIA, Firenze, 10 March 2017), https://www.academia.edu/32442469/Data_is_an_Opinion_la_spettacularizzazione_dellinformazione, last accessed on 05/09/2020.

¹² Leighton Evans, and Michael Saker, "Everyday Life and Locative Play: an Exploration of Foursquare and Playful Engagements with space and place," *Media, Culture & Society* 38, no. 8 (April 2016): 1169–83.

¹³ Dana Boyd, and Nicole Ellison, "Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship," *Journal of Computer-Mediated Communication* 13, no. 1 (October 2007): 210–30.

¹⁴ Jesús López Baeza, "Unveiling Urban Dynamics: An Exploration of Tools and Methods Using Crowd-sourced Data for the Study of Urban Upace" (PhD diss., University of Alicante, 2020), 18–9.

¹⁵ Salvatore Iaconesi, and Oriana Persico, "Constrained Cities: Echo Chambers and Filter Bubbles in the physical spaces of the city" (presented at the Post Internet Cities International Conference, MAAT, Lisbon, 26 May 2017), <https://www.artisopensource.net/network/artisopensource/wp-content/uploads/2017/06/ConstrainedCities.pdf>.

¹⁶ Damiano Cerrone, "Urban Meta-Morphology," in *Digital Traces Lab 2016* (Saint Petersburg: European University of Saint Petersburg, 2016), Available from: <https://eu.spb.ru/digitaltraces2016/main>, last accessed on 5 September 2020.

¹⁷ Yuri Rykov, Oleg Nagornyy, Alexander Kremenets, et al., "Semantic and Geospatial Mapping of Instagram Images in Saint-Petersburg," in *Proceeding of the AINL FRUCT: Artificial Intelligence and Natural Language Conference 2016*, eds. Sergey Balandin et al. (Saint Petersburg: AINL, 2016), 110–3.

¹⁸ Edna Andrews, and Jurij Michajlovič Lotman, *Conversations with Lotman: Cultural Semiotics in Language, Literature, and Cognition* (Toronto: University of Toronto Press, 2004), 162. See also Jurij Michajlovič Lotman, "The place of art among other modelling systems," trans. Tanel Pern, *Sign Systems Studies* 39, no. 2–4 (2011): 250–70; Jurij Michajlovič Lotman, "On the metalanguage of a typological description of culture," *Semiotica* 14, no. 2 (1975): 97–123.

¹⁹ The sixth per number of students (around 60 thousand), the first in Italy per percentage of the local population (15%).

²⁰ The 49% of the university students in Bologna come from cities that are out of a reasonable range for commuting (set at 100km); thus, around 30.000 move to Bologna, while the resident population between 18–30 years old is 46.443 (Sources: MIUR, ISTAT).

²¹ José Carpio-Pinedo, and Jesús López Baeza, "La producción de identidad de los nuevos desarrollos urbanos a través del place-based social big data: los crecimientos del área metropolitana de Madrid durante la burbuja inmobiliaria (1990–2012)," *EURE Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales* 47, no. 140 (2021): 9. Translation by the authors.

²² Raz Schwartz, and Germaine R. Halegoua, "The Spatial Self: Location-Based Identity Performance on Social Media," *New Media & Society* 17, no. 10 (2015): 1659.

²³ Lynch, *The Image of the City*, 46.

²⁴ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London-New York: Verso, 1983).

²⁵ Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1996): 178.

²⁶ The workshop was organized in Barcelona by the Italian art academy Abadir, and tutored by the architect Marcel Bilurbina.

²⁷ See note no. 10.

²⁸ Luciano Floridi, *Philosophy and Computing* (London-New York: Routledge, 1999).

BIBLIOGRAPHY

ANDERSON, BENEDICT. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London-New York: Verso, 1983.

ANDREWS, EDNA, and JURIJ MICHAJLOVIČ LOTMAN. *Conversations with Lotman: Cultural Semiotics in Language, Literature, and Cognition*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

APPADURAI, ARJUN. *Modernity at large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

AUGÉ, MARC. *Non places: An Introduction to Anthropology of Supermodernity*. Translated by John Howe, London: Verso, 1995.

BÉLANGER, HÉLÈNE, DOMINIQUE LAPOINTE, and ALEXIS GUILLEMARD. "Central Neighborhoods Revitalization and Tourist bubble: From Gentrification to Daily Life Touristification in Montreal." In *Critical Practices in Architecture: The Unexamined*, edited by Jonathan Bean et al., 69–96. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, 2020.

BOYD, DANAH and NICOLE ELLISON. "Social Network Sites:

Definition, History, and Scholarship." *Journal of Computer-Mediated Communication* 13, no. 1 (October 2007): 210–30.

CARPIO-PINEDO, JOSÉ and JESÚS LÓPEZ BAEZA. "La producción de identidad de los nuevos desarrollos urbanos a través del place-based social big data: los crecimientos del área metropolitana de Madrid durante la burbuja inmobiliaria (1990–2012)." *EURE Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales* 47, no. 140 (2021): 5–28.

CERRONE, DAMIANO, PANU LEHTOVOURI and HELEN PAU. *A Sense of Place. Exploring the Potentials and Possible Uses of Location Based Social Network Data for Urban and Transportation Planning in Turku City Centre*. Turku: Turku City Center, 2015.

CERRONE, DAMIANO. "Urban Meta-Morphology." In *Digital Traces Lab 2016*. Saint Petersburg: European University of Saint Petersburg, 2016. Available from: <https://eu.spb.ru/digitaltraces2016/main>, last accessed 5 September 2020.

EVANS, LEIGHTON, and MICHAEL SAKER. "Everyday Life and Locative Play: an Exploration of Foursquare and Playful Engagements with Space and Place." *Media, Culture & Society* 38, no. 8 (April 2016): 1169–83.

IACONESI, SALVATORE. "Data is an Opinion: la spettacolarizzazione dell'informazione." Presented at the Infografica and infoestetica conference, ISIA, Firenze, 10 March 2017.

IACONESI, SALVATORE, ORIANA PERSICO. "Constrained Cities: Echo Chambers and Filter Bubbles in the physical spaces of the city." Presented at the Post Internet Cities International Conference, MAAT, Lisbon, 26th of May 2017.

IACONESI, SALVATORE, ORIANA PERSICO. *Digital Urban Acupuncture*. New York: Springer, 2017.

JAKOB, MICHAEL. *What is Landscape?* Trento: Listlab, 2018.

LÓPEZ BAEZA, JESÚS. "Unveiling Urban Dynamics: An Exploration of Tools and Methods Using Crowd-sourced Data for the Study of Urban Space." PhD diss., University of Alicante, 2020.

LOTMAN, JURIJ MICHAJLOVIČ. "On the Metalanguage of a Typological Description of Culture." *Semiotica* 14, no. 2 (1975): 97–123.

LOTMAN, JURIJ MICHAJLOVIČ. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Translated by Ann Shukman. London: Tauris & C., 2001.

LOTMAN, JURIJ MICHAJLOVIČ. "The Place of Art Among other Modelling Systems." Translated by Tanel Pern. *Sign Systems Studies* 39, no. 2–4 (2011): 250–70.

LYNCH, KEVIN. *The Image of the City*. Cambridge: MIT Press, 1960.

MALDONADO, TOMÁS. *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Gedisa, 1994.

MANOVICH, LEV. "Aesthetics, 'Formalism', and Media Studies." In *Keywords for Media Studies*, edited by Jonathan Gray, and Laurie Ouellette. New York: New York University Press, 2017.

MCLUHAN, MARSHALL. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Mentor, 1964.

MILNER, DAVID, and MELVYN A. GOODALE. "Separate Visual Pathways for Perception and Action." *Trends Neurosci* 15, no. 1 (1992): 20–5.

MILNER, DAVID, and MELVYN A. GOODALE. *The visual brain in action*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

PICARD, MICHEL. "Cultural Heritage and Tourist Capital: Cultural Tourism in Bali." In *International Tourism: Identity and Change*, edited by Marie-Françoise Lanfant et al., 44–66. London: SAGE, 1995.

RATTI, CARLO. *The City of Tomorrow*. Yale: Yale University Press, 2016.

RYAN, MARIE-LAURE. *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

RYKOV, YURI, et al., "Semantic and Geospatial Mapping of Instagram Images in Saint-Petersburg." In *Proceeding of the AINL FRUCT: Artificial Intelligence and Natural Language Conference 2016*, edited by Sergey Balandin et al. Saint Petersburg: AINL, 2016.

SCHWARTZ, RAZ, and GERMAINE R. HALEGOUA, "The Spatial Self: Location-Based Identity Performance on Social Media." *New Media & Society* 17, no. 10 (2015): 1643–60.

Chiara Velicogna

Università Iuav di Venezia | c.velicogna@gmail.com

ORCID 0000-0002-5453-9007

KEYWORDS

Architectural History; Urban Design; Paris; Cultural Policies; Cultural Debate

ABSTRACT

Stating the exemplary situation of the city of Paris in regards to architecture, begun with the Beaubourg operation and fully realized with the campaign for new, monumental and strategic buildings in the heart of the city in the 1980s, a group of French architects establish in 1985 an association, "Ville et Projets", with the explicit aim to rekindle the public debate on architecture and the city. The projects themselves were a key part of Mitterrand's urban politics and had the potential to result controversial by virtue of their placement in the center of the historical city and the involvement of internationally acclaimed architects.

While the official communication mission of the French Ministry of Culture worked on involving various media (radio, television), the association aimed to bring the architectural language and its relationship to the city and its history to the forefront of the cultural debate. The architects deem necessary to establish a firsthand narrative of the last chapter of urban transformations in Paris. This paper aims to unravel this narrative, expanding on the association's role and influence, as well as its ambitions and the degree to which they were fulfilled, opening further questions on the role of architecture and its self-representation for the contemporary city.

Metadati in italiano in fondo

Ville, Symbolique, Forme, Projets: Communicating the Grands Projets in Paris During the 1980s

As a relatively recent campaign of architectural and urban works, the *grands projets* undertaken in Paris during the 1980s represent a fertile ground in order to analyse the contemporary city narrative and its authors from different perspectives. The official narrative has been the subject of critical analysis both on the architectural¹ and the cultural policy² aspects, as well as a combination of the two.³ The involvement of the architects tasked with the realisation of the single buildings has been hitherto less explored: the episode of the “Ville et Projets” association sheds light on the ambitions, not entirely fulfilled, of a group of architects aiming to change the perception of the architectural discourse, both at the local and international scale, using the resonance of the Parisian works to bring architecture to the forefront of the cultural debate.

This paper aims to contextualise the architects’ position and their attempt to build both a narrative and a debate in the framework of the whole scheme and in relation to the history of urban interventions in the city of Paris. Often directly compared to Haussmann’s *grands travaux* and despite a fundamentally different approach to the urban structure, the projects have been a substantial part of the international debate on cultural

policy, as well as the role of public patronage of cultural establishments in the contemporary world.

As late as 1978, the idea of a fundamental separation between architectural and urban act had still its importance in France. As art historian and critic, André Fermigier stated on *Le Monde*, architecture is the *fait du prince* while urbanism is “*l'affaire de chacun d'entre nous*”⁴ – and thus participation was invoked as a necessary development to include citizens in the decision-making effort at the urban planning scale. However, the heterogeneous characteristics of the *grands projets* provided a context where architecture, urbanism, and heritage preservation could interact, thus creating a framework in which the *fait du prince* could no longer offer a satisfactory narrative model for contemporary architecture and inherent contradictions.

As it had been the case with the building of new towns in the periphery of the historical centre of Paris, the *Villes Nouvelles*, the intervention on the core of the city seems to be misleading towards a narrative focused on gaining domestic consensus and international notoriety; the cultural character and scope of many buildings, located in symbolic places of the city, also

meant that they could be successfully integrated in the *canon* of Parisian landmarks. By investing on cultural establishments in their most tangible form – the buildings housing them – the Mitterrand government in the 1980s provided an alternative direction to conservative-leaning policies, that elsewhere, for example in the United Kingdom, attempted and largely succeeded in shifting a part of the funding of the arts and culture on private money.⁵ Towards the end of the 1980s, as the *grands projets* neared completion, London closely observed Paris,⁶ and that attention continued in the next decade: the itinerant exhibition documenting the completed projects was presented in London, and Mitterrand had been awarded an honorary fellowship at the RIBA.⁷

Perhaps the most symbolic of the projects composing the ensemble of the *grands projets*, at the very heart of the city, the substantial reform of the Louvre Museum led the institution to its current configuration and scope. Accounts of the museum prior to the last restoration depict a somewhat derelict state, with confusing access and overcrowded rooms; the Louvre palace being shared between the museum and the Ministry of Finance represented a further obstacle towards a more modern spacing of artworks and visitors flow organisation. Renovating an institution that could be considered the symbol of the French democratisation of culture had been suggested before Mitterrand's term and appears to have been the project which he considered most important. Together with the direct appointment of Ieoh Ming Pei as architect, which generated a fair share of polemic, the relocation of the Ministry of Finance to a new and more peripheric building on the Quai de Bercy was subject to strenuous opposition: separating it from the museum meant also to win "the symbolic battle between culture and finance"⁸, in Mitterrand's words. This dichotomy was the core aspect of a narrative founded on the opposition between providing for cultural needs, considered as the welfare state's prerogative, and responding to the more pragmatic necessities of economy and bureaucracy. These two poles are represented as conflicting instances, where economy seeks to stifle culture shifting its costs on private individuals rather than the state and conversely culture generates little financial gain: this view was further popularized through the officials most involved in the scheme, such as Emile Biasini, who was in charge of the Grand Louvre project.⁹ Following in a long tradition, Biasini states that creativity and culture, considered as democratic rights, were restrained by short term economic realism, as much as by the routines of administrative management. Mitterrand, in this official narrative, emerges as an almost heroic champion of culture by way of not only actively investing a considerable part of the national budget in cultural buildings, but also promoting the plan as a coherent effort towards the further goal of democratisation of culture by acting on the very building that symbolized that concept.¹⁰

This strong symbolic value attributed to the Louvre is at the heart of the strength of the opposition to the new pyramid, a quite literal tip of the iceberg of the renovation of the whole Carrousel area; despite the main claim of building a temple to the arts, the new underground facilities for the museum can

read as dangerously similar to a shopping mall or a Metro station.¹¹ Pei is quoted to have intended its intervention as a much-needed reception area, inspired by the square in front of the Beaubourg,¹² whereas the archetypal form of the pyramid, with its evocation both to Napoleon's Egyptian campaigns and to the antiquities exhibited in the Louvre, is tempered by its near-transparency and its relatively small size in comparison to the adjacent buildings.

Another narrative interprets the monarch-like aspect of the *grands projets* as a highly personal initiative on the president's part. This image of the masterplan was broadcasted at that time as a very organic object from its very inception, despite it being a heterogeneous set of projects with very diverse *raison d'être*. Mitterrand was repeatedly compared to either Louis XIV or a Pharaoh by contemporaries, in particular through Biasini on the political side and François Chaslin, architecture critic and historian, on the more strictly architectural one. The latter published a book on the history of *grands projets* in 1985, when many buildings were yet to be completed, and contributed to the diffusion of the scheme on an international scale.¹³

In 1986, in an article on *The Architectural Review*, Chaslin employs war tactics as a metaphor for the political struggle embodied in some of the projects, with the president himself depicted as the last of the builder-sovereigns, in a time when politics and architecture would be further divided by the budgetary restrictions of the contemporary age.¹⁴ Each project was presented as a battle in itself, particularly those that altered the city in its most symbolic places, such as the Louvre and the Place de la Bastille. The struggle against the tendency to cancel projects made under the patronage of political predecessors is presented in a clear-cut way by Chaslin, who however omits to mention that some of the projects begun by Giscard d'Estaing at the end of the 1970s were integrated, with some alterations, in the *grands projets* scheme; others were however completely discarded.¹⁵ The Tête-Défense project, for example, a relatively low-rise building so conceived as not to be viewed from the city centre, was rejected supposedly for its lack of ambition at such a strategic site, and then substituted by a taller building chosen after an international competition.¹⁶ The Institut du Monde Arabe and the restoration of the Gare d'Orsay were retained, albeit with some substantial modifications.

Other later perspectives from officials involved in the projects show that those were conceived as functional units somewhat disjointed from the actual site, which was discussed and revised many times.¹⁷ Once most of the projects were completed and inaugurated, the public narrative could then afford to shift from the heroic rhetoric of a monumental effort for the state's finances to a more pragmatic one, revealing that the whole scheme had been much more complex and fragmentary.

The organic quality of the *grands projets* has thus since been object of a critical review and re-assessed as a unifying operation of many separate projects and intentions, fundamentally disputing the claim of the presidential will as the sole driving force of the whole operation.¹⁸ Susan Collard argues that the act of packaging together many different architectural projects, individual in their essence, was in fact a narrative act with the



1

intention of acquiring greater political relevance. This duplicity intended to bridge a historic gap between the current and previous building campaigns, particularly the Haussmann one and the Villes Nouvelles: while the latter influenced the very structure of the city by operating both on architectures and infrastructures, the *grands projets* risked to remain a string of punctual operations rather than a global vision for the city of the future. This is supported by a strategic note on the communication campaign for the projects:

En effet, il est important de retrouver, a posteriori, une cohérence et une logique à l'existence de ces projets sans doute en les faisant apparaître comme la conséquence du souci gouvernemental d'apporter les outils de développement culturel et technique d'une Nouvelle Société.¹⁹

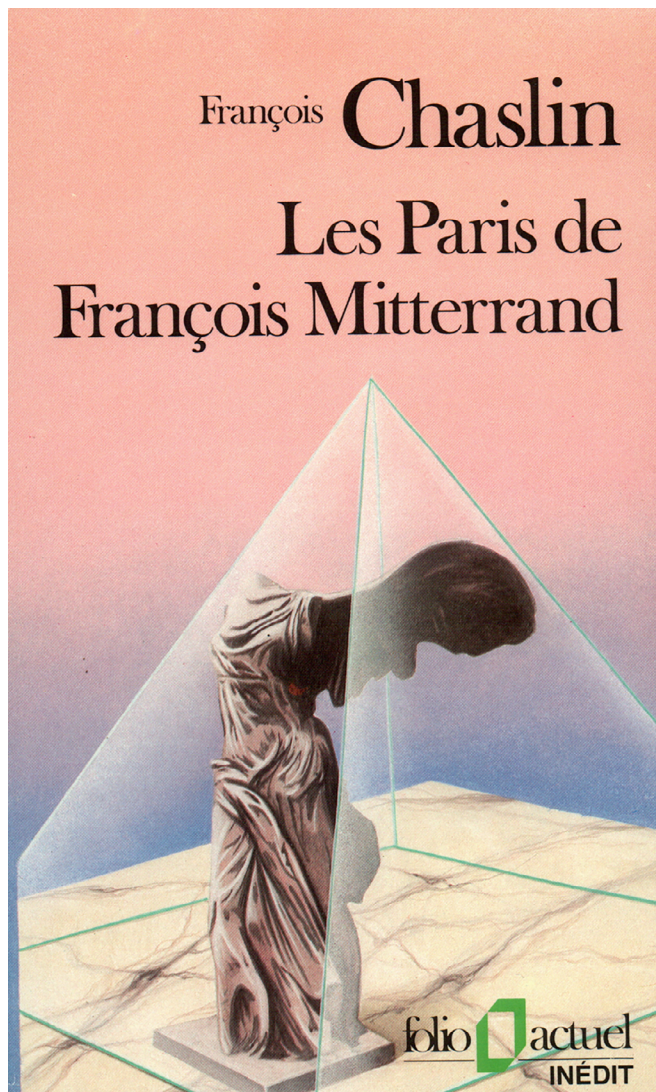
It is interesting to note here that the narrative focuses on rearranging in retrospect a collection of single projects in order to produce the effect of a comprehensive plan, designed to appear as the product of a much more general intention towards cultural and social progress, thus remaining in an essentially modernist, corbuserian approach to the role of architecture and urban planning.

Mitterrand's architecture campaign was in fact interpreted also by contemporaries as a left-wing intention to return to an *old-style* modernity, where a strong synergy with science and technology could lead to a clear and progress-oriented pedagogical meaning, as opposed to the previous "giscard-boffillienne"²⁰ narrative. In fact, work included under the *umbrella* of the *grand projets* were not the only projects being carried out in the historical centre of Paris at that time: the notable exception is the ultimate rebuilding of Les Halles, a complex project for which ideas had been laid on the discussion table

for about twenty years.²¹

The preference accorded in the Mitterrand years to some of the more hi-tech architectural currents produced by the crisis of the modern movement follows in a way the direction of the first *grand projet*, the Beaubourg by Piano and Rogers: the critical success of this building and its international relevance provided a direction for future developments. The theme of monumentality and its meaning for the contemporary city is crucial to the architectural debate of the 1980s as a consequence of the fragmentation of the modern movement and its crisis: while the formal and functional choices of each building are varied, the high value accorded to technology lingers as an implicit undercurrent of optimism towards progress and future in response to the recent economic and energetic crises. In this context, it was argued that the role of the architect was to be both the responsible for a stable image of the State and the figure that ensures the ultimate credibility of social policies.²²

On an architectural as well as a cultural standpoint, the group of buildings would have restored Paris as a focal point for culture worldwide, at the same time altering radically its urban image through intervention on focal points. In November 1983, three years into the scheme and with some of the projects close to the building phase, the official mission in charge of the *grands projets* feels the need to put forward its own narrative through a communication campaign aimed, at the beginning, principally at the provincial areas of France, which were perceived to be potentially more hostile to such an operation by way of the high costs, the sovereign-like act and the Paris-centric focus.²³ To respond to these potential points, the strategy suggested that the projects and their apparent benefits in terms of personal



2

leisure, social improvement and international renown were to be communicated in a non-specialist language and through various media, such as television and as an itinerant exhibition in addition to various printed materials.

In May 1985 Yves Dauge commissioned François Chaslin, with a relatively short notice, an account of the building campaign on behalf of French publishing house Gallimard;²⁴ the book was published in 1987 in the popular paperback Folio edition, suggesting a narration accessible for a general public, as well as “an immediate and wide distribution and permanent presence in a large-circulation edition.”²⁵ The exhibition catalogue *Architectures Capitales* wrapped up on its part the whole scheme on the occasion of the bicentenary of the French Revolution and represents a conclusion that is mostly celebratory in tone.²⁶

This was in a markedly different direction from the late-sixties campaign that accompanied the construction of many new peripheral towns (the *villes Nouvelles*): it had then been perceived that there could be strong “psychological restraints” on the population’s part that warranted a possible policy adaptation.²⁷ This was in large part due to the infrastructural

change in the larger metropolitan area: large residential schemes that entailed entirely new cities, linked to the main centre by public transport, were to generate a radical change in the way a significant portion of the population experienced the city on a daily basis; whereas mostly public buildings in the historical city centre had a different potential influence. The lack of citizens’ involvement with the *grand projets* was in fact the subject of protests after the completion of most buildings, when, in concomitance with regional elections, Mitterrand was criticised for the *fait accompli* policy that had driven the scheme.²⁸

There is, however, a perspective that is notably absent from these official narratives: the architects, both the ones in charge of the single projects and, collectively, as professionals. Archival findings²⁹ show that the architects’ involvement in the *grands projets* was not only on a punctual level (i.e. those who were directly tasked with one or more buildings) but rather there was an attempt to form a common ground on the collective level, where the politic focus on architecture was considered an opportunity to rekindle a public debate outside of the confines of the profession. In this sense both

the official commission and the architects address a common concern, widespread in the architectural debate of post-war Europe: the crisis of the modern movement has distanced the general public and architecture, to a point where the rift might seem largely irreparable. And architecture seems to speak in an obscure, incomprehensive language, gradually assuming a marginal position in the cultural debate. Nonetheless, their aims diverge: while officials promote the projects through *mainstream* means in order to build a consensus and to further consolidate a coherent narrative of a sometimes contradictory phenomenon, architects aim to re-establish a prominent place for architecture in the public debate, thus reclaiming a cultural importance (and, arguably, a form of power) that is instrumental in shaping the city.

In the first part of the 1980s a group of architects felt the need to involve the general population of Paris on the various buildings being erected in the historical city centre. They became gradually an organisational force that produced at first a series of conferences on the architecture of the *grands projets* as told by the architect themselves, with an explicitly didactic intention. The conferences were open to the public and attended by many, if not all, of the architects involved.³⁰ The conference cycle offered a complementary point of view to the official narrative by focusing on the single projects and exposing their main objects and challenges, aiming to stimulate debate: the meetings were publicized on the main architecture magazines in France and sometimes abroad, and it can be surmised that a good attendance and a generally favourable reception of the initiative prompted a more organic structure as well as a more ambitious scope.

The "Ville et Projets"³¹ association was officially established at the beginning of March 1985, with the same group of architects who needed in this way a more formal incarnation to further their ambitions.³² The association's founding manifesto notes that the current building politics have had the result of putting Paris back to the forefront of the international architectural scene by ways of their broad scope and international vocation. The exceptionality of such projects in a city already possessing a strong urban image appears to some of the architects as a chance for a rekindling of the debate on the city and architecture, and their relationship and interactions.

The formal and symbolic questions pertaining the city and the architectural language in the post-modern setting involve strongly the conflictual relation with the historical built environment, which was particularly evident in Paris, where many of the *grands projets* were located in symbolically relevant parts of the city and were conceived themselves as modern monuments, thus potentially generating a conflict between historical and modern monumentality. Recognising this aspect as a common ground with other urban contexts and while originating within the framework of the *grands projets*, the debate was conceived universal in scope, open to the experiences of other cities and other professions. The *grands projets* are thus considered as instruments of future evolution in the dialogue between architecture, the city and

contemporary society at large.³³

The invitation to debate mirrored the stance proposed at that time by Yves Dauge³⁴ through a newly implemented official press mailing list: its presentation stated that, given the "segregation which favoured polemics"³⁵ in which the building campaign was perceived to be, the time for debate had come. Conceived as a working tool for the press, it aimed for an interdisciplinary approach to the buildings, considered in their relation to various disciplines: however it embraced a rather propagandistic narrative in which the *grands projets* were a symbol of resistance to the economic crisis and a symbol of faith in the future. On the matter of the debate, the official stance appears unclear: if on the one hand Dauge encouraged public discussion, the official strategy initially advised against provoking much debate and successively, through surveys, assessed that the architectural discussion was perceived by the public as a secondary concern.³⁷

While the president of "Ville et projets", Jean-Eudes Roullier, was not an architect himself, he was the Inspecteur General des finances and, more crucially, had been the founder and first general secretary of the *groupe central des villes Nouvelles*, an interface between various public establishments that were involved in the construction of new towns in France during the 1970s. Roullier's role was a communicational one, as it was through the group's work that the new towns were promoted in order to provide cultural resonance, political support and financial means. Roullier had thus experienced first-hand the construction of an urban narrative for the post-war city, and it is likely that his input in the associations' activity could have been informed by that experience.

The other founding members of the association were in turn all architects, mainly belonging to the same generation (all, except for one, born between 1928 and 1938) and Paris-born and residents: Michel Macary, Paul Andreu, Paul Chemetov, Françoise Divorne, Martin Robain. Macary had been the chief urban planner for the new town of Marne-la-Vallée from 1970 to 1980 and was tasked to work with I.M. Pei to the Grand Louvre project, for which he was in charge of the sculptures in the Richelieu wing and the Carrousel shopping mall.

Paul Andreu, engineer and architect, was the director of the architectural division at the Roissy airport, for which he had built the two main terminals. His involvement with the *grand projets* consisted in the completion of Johann Otto von Spreckelsen project for La Défense (at the time designated as *tête-défense* and successively known as la *grande arche*). Martin Robain, one of the founders of Architecture Studio and the youngest member of the association, had worked together with Jean Nouvel on the Institute du Monde Arabe.

Françoise Divorne, the association's secretary,³⁹ was in turn an urban studies scholar, and appears to be a fundamental part of the original nucleus of architects behind the first conferences in Paris concerning the *grands projets*. The brief texts describing each event and distributed to the invitees are penned by her,



3

and reveal a substantial number of literary references, almost absent in most of her colleagues' interventions. This inscribes the projects being built at the time in the tradition of the main building campaigns in Paris since the XIX century, which were in their time vastly commented upon in literary works (notable examples could be Emile Zola's *La Curée* or the many references found in Baudelaire's works). Offering a literary counterpoint to the architectural projects means that architects, through their work, are inscribing themselves in the fabric of the city (which in itself narrates its history) not only in the most visual and material sense, but on its immaterial side as well.

Paul Chemetov, together with his associate, the Chilean architect Borja Huidobro, was in charge of the new Ministry of Finance at Bercy and the association's treasurer as well as one of its most active and vocal members. Chemetov had worked towards a more widespread recognition of the many Parisian projects, and in particular their international scope, as of the eight projects simultaneously being built, four had been designed by international architects. In his words, the politics behind the *grand projets* led to the paradoxical situation of Paris being, alongside New York, Venice and Berlin, a city where architecture-wise "things happened"⁴⁰, albeit among a generalised public indifference. According to Chemetov,

acting as a spokesman for the whole group, the reason for the indifference and *blindness* resided in the political shift following 1968, particularly the Young Turks movement: the *grands projets* appear to them, by virtue of the personalities and ideas that they bring together, as a possible starting point of the rebuilding of a cultural and intellectual milieu for architecture.

According to the international conference at that time being prepared, this is a call to action to the architects involved: Paris could represent the ideal case where the already strong urban image is both preserved and challenged by modern monuments. The theme of monumentality and its meaning for the contemporary city is crucial to the architectural debate of the 1980s as consequence of the fragmentation of the modern movement and its crisis: while the formal and functional choices of each building are varied, the high value accorded to technology lingers as an implicit undercurrent of optimism towards progress and future in response to the recent economic and energetic crises.

The somewhat brutalist echoes found in Chemetov and Huidobro's new Ministry of Finance prove a critical point for Nouvel⁴¹ who critiques publicly the building during a televised interview. The media is considered by Chemetov not the best

1

The Louvre Pyramid, viewed from the inside of the museum.

Photo by the Author

2

The cover of François Chaslin's *Les Paris de François Mitterrand* (1985). Unsurprisingly, the cover evokes the abstract and transparent form of Pei's pyramid enclosing one of the Louvre's most iconic artworks, the Nike of Samothrace.

3

The Finance Ministry building on the Quai de Bercy designed by Chemetov and Huidobro.

Photo in the public domain.

instrument for critical discussion as it is subject to cuts and screenplay that could distort the original meanings, whereas conferences benefit from live presence and debate, to which he invites Nouvel. While they stand on different conceptual points of view regarding architecture, they consider the polemic as instrumental to the public debate as up until that point there had been a substantially meaningful discussion on architecture.

As there was a substantial opposition mainly to the Grand Louvre project, both from inside the government (The Ministry of Finance was reluctant to renounce to such a prestigious location in favour to a new building at Bercy) and from the public, which despite recognising the need for a renovation did not approve of a new addition to the building, a press campaign was put in place in order to foil the construction of the Louvre pyramid. Chemetov and Huidobro call to assemble the "Ville et Projets" association in order to present a common front. They appear as the driving force of the group, presenting ideas and communicating with both the public and the officials.

As the main contribution to the cultural milieu surrounding the *grands projets*, the association organised an international conference at Royaumont Abbey. The conceptual core of the conference was first drafted and proposed in the summer of

1984, approximately a year before it took place.⁴² The "Ville et Projets" association also contacted the official coordination mission for the grands projets, which was in the meantime organising the exhibition detailing the whole scheme, scheduled for 1985-86,⁴³ in order to evaluate the possibility of integrating the conference in the official programme. The contributions to the conference range from the anthropologist Marc Augé to the architectural critic Joseph Rykwert, and the Parisian experiences were compared to those in Rome, presented by Carlo Aymonino, and Frankfurt am Main, illustrated by Jochem Jurdan; Alberto Samonà and Jean-Louis Cohen figured among the discussants. The aim to produce a truly international narrative ultimately did not reach its full expectations: the architects involved in both the official communication and the "Ville et Projets" associations were all French and mostly Parisians, as were for the main part the contributions to the Royaumont conference.

The device of a conference employed to illustrate the intellectual positions surrounding a building campaign was also used in the case of the *Villes Nouvelles*, in December 1968, in particular focused on the masterplan and the new towns of the Parisian region, whose 16 millions inhabitants represented a third of France's total population at the time.⁴⁴ The fundamental

difference lies in the fact that while the new towns were a priori a coherent masterplan in which individual architectural schemes were coordinated, while the *grands projets* on their part were a collection of individual projects that had to be given coherence *a posteriori* in order for their narrative to succeed. Moreover, the international tendencies in 1968 moved from France to abroad: functionaries were sent on missions in the URSS and USA⁴⁵ in order to analyse their approach to building new towns, as well as the administrative structure supporting them. The tendency is reversed in the 1980s, when international competitions are opened in order to encourage active participation by international architects and firms in the Parisian projects. The fact that some of the members of both “Ville et Projets” and the official governmental mission had been involved in various degrees in the *Villes Nouvelles* scheme resulted in some points of contact between the two building campaigns, even though the image of the city they projected was inevitably affected by the changing historical and social context: while the new towns, with their focus on urban planning, infrastructure and industry appear more of a consequence of the ideas matured in the first part of the XX century, the *grands projets* appear to be one of the first contemporary instances in which a metropolis with a strong urban image and layered with tradition is aware of its symbolic role in an increasingly globalised cultural environment and plans accordingly.

Paul Andreu states in a lecture in London that the projects were the products of a period of energy and vitality for the city that was ultimately good for the community, rather than just a politically shrewd investment for the government.⁴⁶ One can argue that their narrative succeeded in expanding beyond the mere architectural milieu and established itself in the image of the contemporary city: as a symbolic example, after the polemics surrounding I.M.Pei's pyramid, the Louvre has adopted a stylised version of the pyramid as its logo by virtue of the simplicity of its shape and its unequivocal association to the museum.

Officials and architects respond to a common concern, namely constructing a coherent narrative designed to extrapolate sense (and purpose) from a complex context, in order to establish a role for architecture and urban planning in the development of the contemporary city. The framing from the official side was able to inscribe the building campaign in a long tradition of political power expressed through intervention on the city: the construction of political consensus through extensive public investment on symbolic locations not only intended to leave a tangible legacy but also to be read as a viable and successful model was opposed to the model of private funded development.

The act, on the architects' side, to form a professional association dedicated to the promotion of the single buildings, still considered part of an organic whole, despite not challenging overtly the official view still provided more in-depth interpretations of the multifaceted aspects of such an extensive and diverse body of works. Their attempts to give a truly international horizon to their activities did not come to

complete fruition as the Royaumont Conference was perceived as a still France-centric event, as was the case of not forming a united front (the Nouvel – Chemetov *querelle*).

Can the *grands projets* be interpreted only as an urban narrative of power or rather a phenomenon that expressed the contradiction and complexity of its times? Both the state investing resources in a cultural action of such large scope and the head of state representing himself as a contemporary version of a sovereign-builder appear to point in the direction of the expression of political power. However, further research could bring to light the full extent of the involvement of other actors such as the architects, that, from the bottom up, could have the power to revitalise the public discourse on the city.

It was as well an instance where Paris, as the long-standing symbol for the centralized state, not only narrates itself through its architecture, rather appears to be a self-conscious interrogation of its history, of the potential conflict of building anew and preserving the heritage (and its inherent curatorial operation). What role may be envisaged for an already fragmented modern architectural language, and for the architectural profession at large, within the contemporary city?

¹ See Annette Fierro, *The Glass State: The Technology of the Spectacle, Paris, 1981-1998* (MIT Press, 2003), for an analysis of the relation to the Haussmann intervention and the technologic aspect of some of the projects, as well as Monique Yaari, *Rethinking the French City: Architecture, Dwelling, and Display After 1968* (Rodopi, 2008), Carlo Maria Olmo, *Progetto e racconto: l'architettura e le sue storie* (Roma: Donzelli 2020), Jean-Louis Cohen and Christian Hubert, *France: Modern Architectures in History* (London: Reaktion Books, 2014).

² Andrea Kupfer Schneider, *Creating the Musée d'Orsay: The Politics of Culture in France* (University Park: Penn State Press, 1998) provides a systematic review of the main press about the *grands projets*.

³ Susan Collard, “The Architecture of Power: François Mitterrand's Grands Travaux Revisited,” *International Journal of Cultural Policy* 14, no. 2 (2008): 195–208; Sue Collard, “Architectural Gestures and Political Patronage: The Case of the Grands Travaux,” *International Journal of Cultural Policy* 5, no. 1 (1998): 33–47.

⁴ André Fermigier, “Urbanisme et Libertés” *Le Monde*, 17 November 1978. https://www.lemonde.fr/archives/article/1978/11/17/urbanisme-et-libertes_2998180_1819218.html, last accessed 4 September 2020.

⁵ France had a long-standing tradition of public support for culture, and in the 1980s, in part thanks to the *grands projets*, surpassed the other European nations in terms of public expense for cultural policy. Annette Zimmer, “The Subsidized Muse: Government and the Arts in Western Europe and the United States,” *Journal of Cultural Economics* 23, no. 1-2 (1999): 33–49. Zimmer attributes this trend to the desire of expressing a grandeur that has remained unchanged since the *Ancien Régime*.

⁶ Many contemporary references to the building campaign can be found in the main architecture journals, such as the *Architectural Review*, as the extensive french public investments fueled a wave of debate in Britain on the economic relevance of the cultural sector at large.

⁷ Paul Finch, “How British Architecture Can Learn from French Lessons,” *The Architects' Journal*, no. 13 July 1994 (1994): 16. This editorial compares the *grands projets* with a then upcoming architectural initiative financed by the National Lottery; the projects would be all cultural in nature and paid with the voluntary contribution of “amateur gamblers”.

⁸ Sue Collard, “Architectural Gestures and Political Patronage: The Case of the Grands Travaux,” *International Journal of Cultural Policy* 5, no. 1 (1998): 33–47.

⁹ Emile Joseph Biasini, “Les Grands Projets: An Overview,” *RSA Journal* 139, no. 5421 (1991): 573.

¹⁰ Biasini, “Les Grands Projets,” 581. The democratisation of culture is here also considered as a fundamental legacy, both material and conceptual, of the Revolution, further consolidated by the movements of 1968.

¹¹ For a contemporary, in-depth account of that aspect of the Louvre project, as well as its advertisement, see Lianne McTavish, “Shopping in the Museum? Consumer Spaces and the Redefinition of the Louvre,” *Cultural Studies* 12, no. 2 (1998).

¹² Bruno Foucart, “The Victory of the Pyramid,” *Apollo* 129, no. 327 (1989): 304–6.

¹³ François Chaslin, *Les Paris de François Mitterrand: Histoire des grands projets architecturaux* ([Paris]: Gallimard, 1985).

¹⁴ François Chaslin, "Progress on the Grands Projets," *The Architectural Review* 180, no. 1078 (1986): 27–30.

¹⁵ Collard, "Architectural Gestures and Political Patronage."

¹⁶ Paul Andreu and Robert Lion, "L'Arche de La Défense: A Case Study," *The RSA Journal* 139, no. 5421 (1991): 572.

¹⁷ Andreu and Lion, "L'Arche de La Défense," 572.

¹⁸ Sue Collard, "Architectural Gestures and Political Patronage: The Case of the Grands Travaux," *International Journal of Cultural Policy* 5, no. 1 (1998): 33–47.

¹⁹ "Indeed, it is important to find, *a posteriori*, logic and coherence for these projects by way of making them appear as the consequence of the governmental will to provide tools for the cultural and technical development of a New Society." Archives Nationales, 20000329/23, France. Mission Interministérielle de Coordination Des Grandes Opérations d'architecture et d'urbanisme (1986-1998).

²⁰ Michel Crépu and Denis Lenglar, "La République Des Architectes" *Esprit* 109, no. 12 (1985): 72–75.

²¹ For a complete analysis of the Les Halles project and of the role of Bofill for Giscard d'Estaing, see Daniele Campobenedetto, *Paris Les Halles: Storie Di Un Futuro Conteso* (Milano: Franco Angeli Edizioni, 2017).

²² Crépu and Lenglar, "La République Des Architectes."

²³ "Archives Nationales, 20000329/23, France. Mission Interministérielle de Coordination Des Grandes Opérations d'architecture et d'urbanisme (1986-1998). Note from the *Architecture et construction agency*, 24 November 1983.

²⁴ Archives Nationales, 20000329/23, France. Mission Interministérielle de Coordination Des Grandes Opérations d'architecture et d'urbanisme (1986-1998). Yves Dauge to François Chaslin, 3 May 1985.

²⁵ Chaslin, *Les Paris de Francois Mitterrand*.

²⁶ *Architectures capitales* (Paris: Electa Moniteur, 1987).

²⁷ "Archives Nationales 19980050/9 Bureau Des Opérations d'intérêt National et Des Villes Nouvelles (Direction de l'architecture et de l'urbanisme)," étude promotionnelle des villes nouvelles, 18 June 1969.

²⁸ "Ire de France," *The Architects' Journal* 195, no. 13 (1992): 6.

²⁹ Part of the governmental mission for the grands projets fonds in the Archives Nationales in Paris.

³⁰ Archives Nationales 20000328/45 Mission Interministérielle de Coordination Des Grandes Opérations d'architecture et d'urbanisme (1986-1998).

³¹ City and projects.

³² Archives Nationales 20000328/45 Mission Interministérielle de Coordination Des Grandes Opérations d'architecture et d'urbanisme (1986-1998). foundation act of the association, 07/03/1985.

³³ Françoise Divorne, ed., "Ville, forme symbolique, pouvoir, projets : premier colloque international organisé par l'Association 'Ville et projets' les 30 novembre et 1er décembre 1985 à l'abbaye de Royaumont" (Bruxelles: Mardaga, 1996).

³⁴ Urbanist and politician, at the time chief of the governmental mission in which the grand projects were inscribed and a key figure for their development.

³⁵ "Archives Nationales 20000328/45 Mission Interministérielle de Coordination Des Grandes Opérations d'architecture et d'urbanisme (1986-1998)." Presentation letter for the first issue of the *Lettre d'Information presse*, Yves Dauge.

³⁶ "Archives Nationales, 20000329/23, France. Mission Interministérielle de Coordination Des Grandes Opérations d'architecture et d'urbanisme (1986-1998)."

³⁷ "Archives Nationales 20000328/45 Mission Interministérielle de Coordination Des Grandes Opérations d'architecture et d'urbanisme (1986-1998)." Note from the *Atelier de developpement de la communication*, 27 July 1984.

³⁸ "Archives Nationales 20000328/45 Mission Interministérielle de Coordination Des Grandes Opérations d'architecture et d'urbanisme (1986-1998)." Declaration of the association's main administrators submitted to the prefecture, 04/02/1985.

³⁹ She was also in charge of the scientific committee of the Royaumont Conference and of its organisation.

⁴⁰ Archives Nationales 20000328/45 Mission Interministérielle de Coordination Des Grandes Opérations d'architecture et d'urbanisme (1986-1998). Paul Chemetov, 20 February 1984.

⁴¹ Jean Nouvel was not part of the "Ville et Projets", but the Institute du Monde Arabe had been one of the first projects to be completed and thus one of the first to be presented to the public. He was however involved in the official exhibition.

⁴² "Archives Nationales 20000328/45 Mission Interministérielle de Coordination Des Grandes Opérations d'architecture et d'urbanisme (1986-1998). Various notes, reports and letters by Françoise Divorne between 1984 and 1985.

⁴³ Archives Nationales 20000328/45 Mission Interministérielle de Coordination Des Grandes Opérations d'architecture et d'urbanisme (1986-1998). Atelier pour le developpement de la communication, 27 July 1984.

⁴⁴ "Archives Nationales 19980050/9 Bureau Des Opérations d'intérêt National et Des Villes Nouvelles (Direction de l'architecture et de l'urbanisme). Reports on URSS and USA, 1968.

⁴⁵ "Archives Nationales 19980050/9 Bureau Des Opérations d'intérêt National et Des Villes Nouvelles (Direction de l'architecture et de l'urbanisme)."

⁴⁶ Andreu and Lion, "L'Arche de La Défense," 579.

BIBLIOGRAPHY

ANDREU PAUL, ROBERT LION. "L'Arche de La Défense : A Case Study." *The RSA Journal* 139, no. 5421 (1991): 571–80.

Architectures capitales. Paris: Electa Moniteur, 1987.

BIASINI, EMILE JOSEPH. "Les Grands Projets: An Overview." *RSA Journal* 139, no. 5421 (1991): 561–70.

CAMPOBENEDETTO, DANIELE. *Paris Les Halles: Storie Di Un Futuro Conteso*. Franco Angeli Edizioni, 2017.

CHASLIN, FRANÇOIS. *Les Paris de Francois Mitterrand: Histoire des grands projets architecturaux*. [Paris]: Gallimard, 1985.

COHEN, JEAN-LOUIS, and CHRISTIAN HUBERT. *France: Modern Architectures in History*. Reaktion Books, 2014.

COLLARD, SUE. "Architectural Gestures and Political Patronage: The Case of the Grands Travaux." *International Journal of Cultural Policy* 5, no. 1 (1998): 33–47. <https://doi.org/10.1080/10286639809358088>.

COLLARD, SUSAN. "The Architecture of Power: François Mitterrand's Grands Travaux Revisited." *International Journal of Cultural Policy* 14, no. 2 (2008): 195–208. <https://doi.org/10.1080/10286630802106375>.

CRÉPU, MICHEL, and DENIS, LENGART. "La République Des Architectes." *Esprit* 109, no. 12 (1985): 72–5.

DIVORNE, FRANÇOISE. "Ville, forme symbolique, pouvoir, projets : [premier colloque international organisé par l'Association 'Ville et projets' les 30 novembre et 1er décembre 1985 à l'abbaye de Royaumont]." Bruxelles: Mardaga, 1996.

Editors. "Ire de France." *The Architects' Journal* 195, no. 13 (1992): 6.

FERMIGIER, ANDRÉ. "Urbanisme et Libertés." *Le Monde*. 17 November 1978.

https://www.lemonde.fr/archives/article/1978/11/17/urbanisme-et-libertes_2998180_1819218.html Fierro, Annette The Glass State: The Technology of the Spectacle, Paris, 1981-1998. MIT Press, 2003.

FINCH, PAUL. "How British Architecture Can Learn from French Lessons." *The Architects' Journal*, no. 13 July 1994 (1994): 16.

FOUCART, BRUNO. "The Victory of the Pyramid." *Apollo* 129, no. 327 (1989): 304–6.

McTAVISH, LIANNE. "Shopping in the Museum? Consumer Spaces and the Redefinition of the Louvre." *Cultural Studies* 12, no. 2 (1998): 168–92. <https://doi.org/10.1080/095023898335528>.

OLMO, CARLO MARIA. *Progetto e racconto: l'architettura e le sue storie*. Roma, Donzelli, 2020.

SCHNEIDER, ANDREA KUPFER. *Creating the Musée d'Orsay: The Politics of Culture in France*. University Park: Penn State Press, 1998.

YAARI, MONIQUE. *Rethinking the French City: Architecture, Dwelling, and Display After 1968*. Amsterdam: Rodopi, 2008.

ZIMMER, ANNETTE. "The Subsidized Muse : Government and the Arts in Western Europe and the United States." *Journal of Cultural Economics* 23, no. 1-2 (1999): 33–49.

Ana Aragão

anaaragao.com | infoanaaragao@gmail.com

KEYWORDS

Ideal City; Urban Illustration; Architecture of the City; Theory of Architecture

CURATORS' FOREWORD

A perspective animated of monuments, in which iconic architectures are melted in a summa of urban models designed, imagined, sometimes ephemeral, often desired. It is a collage of references, even before of cities and architectures, starting with the format and the main street in explicit dialogue with the humanistic tables.

Ana Aragão's cidade ideal evokes the central themes of urban theory. The relationship between model and architecture is central: each architecture can be, as a projection of the individual dwelling, summaries and units of measurement of the city model, where domestic distribution and urban infrastructure coincide or overlap. It is the architecture of the city.

The illustration also highlights the theme of stratification, the synchronized co-presence of models developed over an extended time frame. Conflicting, overlapping, even excluding and intercutting models. A carpet composed of heterogeneous urban models by type and history, that appear in a continuum to form urban complexity.

Thus, the perspective is readable through heterogeneous behaviours, both active or passive: from the designer (or the enchanted and passionate student) able to identify the vast range of architectural quotations, to the urban dweller who can live the drawing as a passenger or a temporary tourist, without a necessary specialised critical conscience. What is left in daily narratives that support or convey ideals and models?

Metadati in italiano in fondo

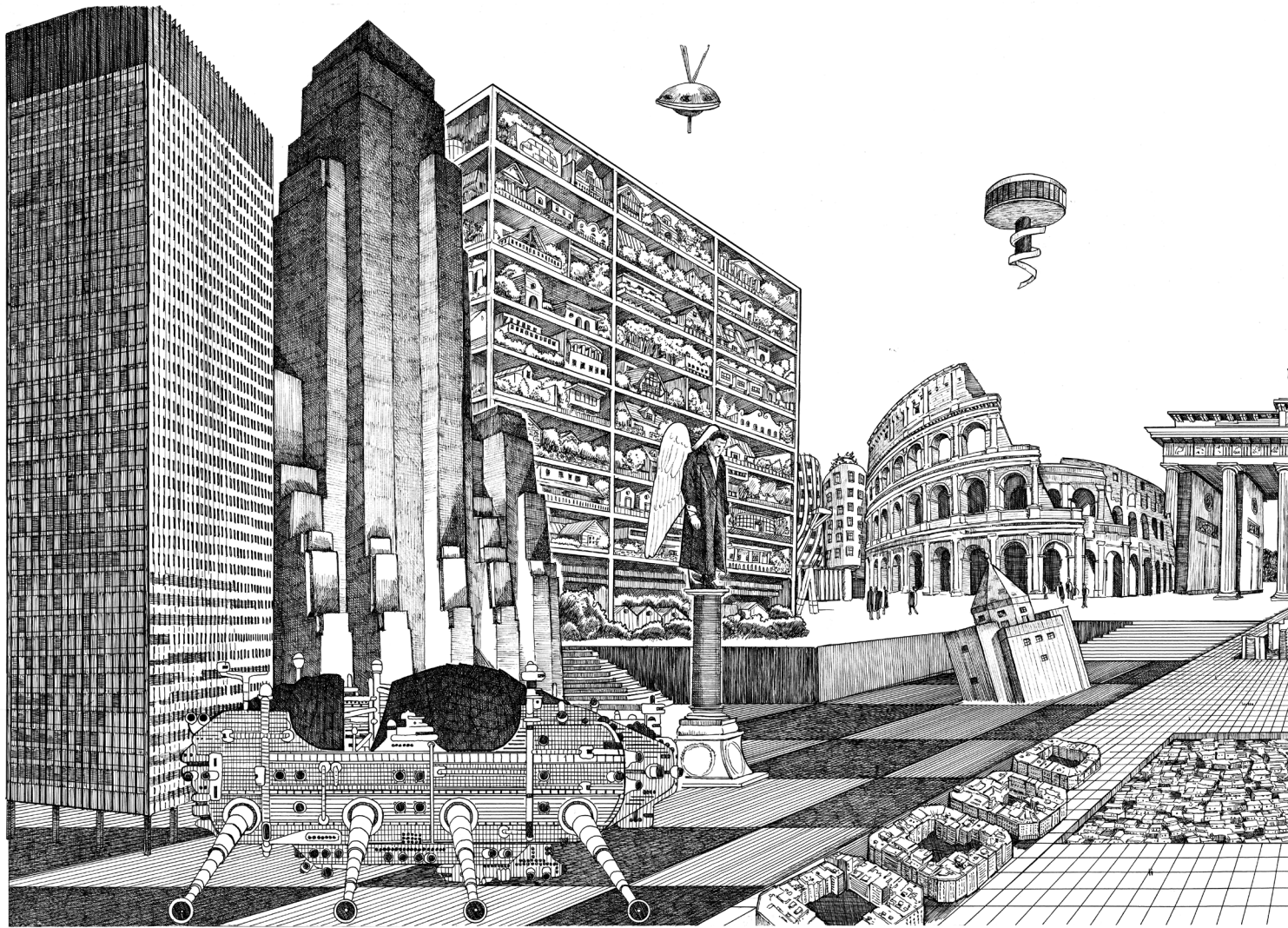
A cidade ideal

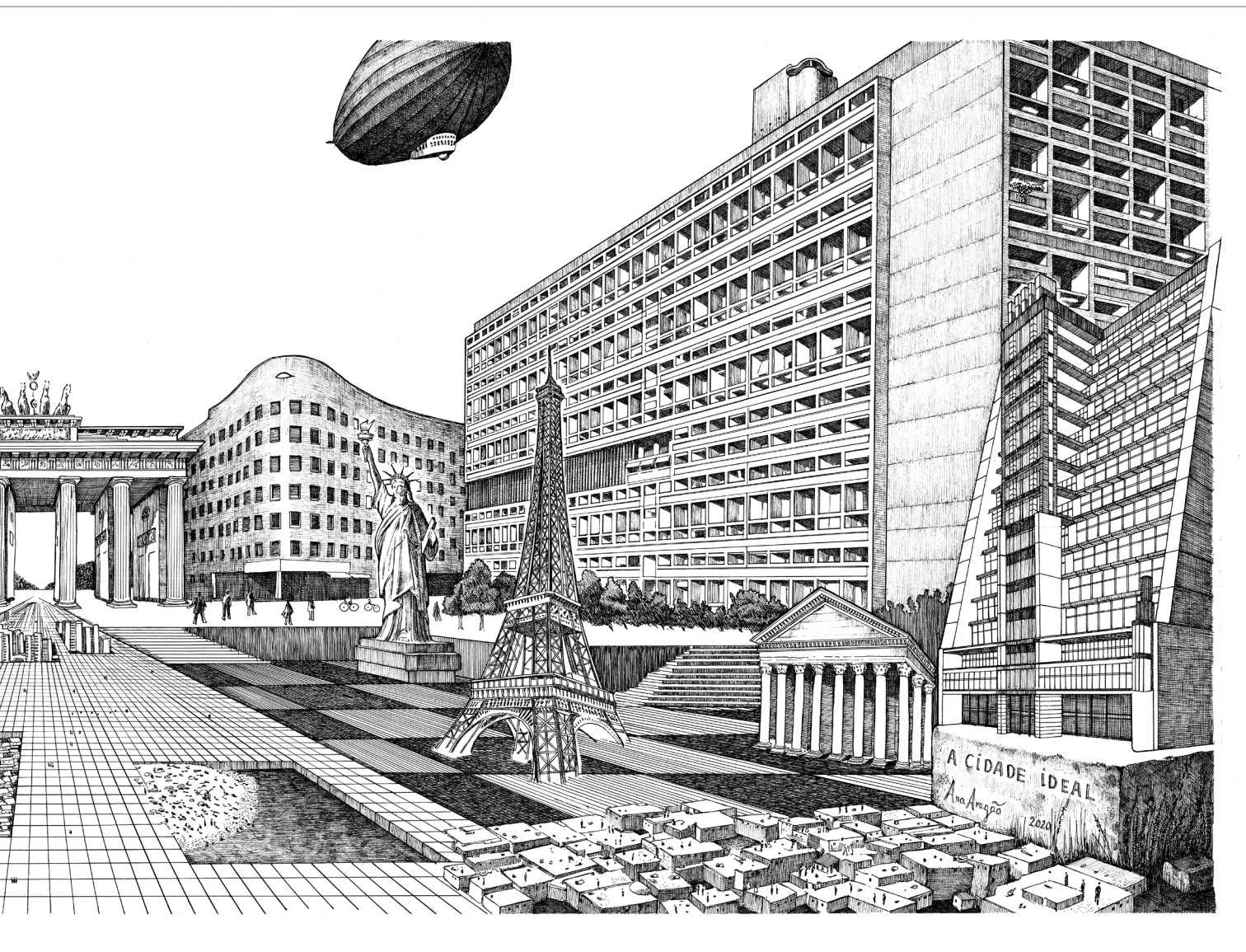
*After a long walk,
the wanderer arrives to the Ideal City,
only to discover that it's made
of innumerable city ideals.*

*The architects wanted to transform the
city through their visions,
but is the form sensible
to time and history?*

*The visitor decides to stay.
Is there life for utopias after
representation?
He has no answer,
perhaps he never will.*

Ana Aragão, 2020





Robocoop

robocoop.net | info@robocoop.net

KEYWORDS

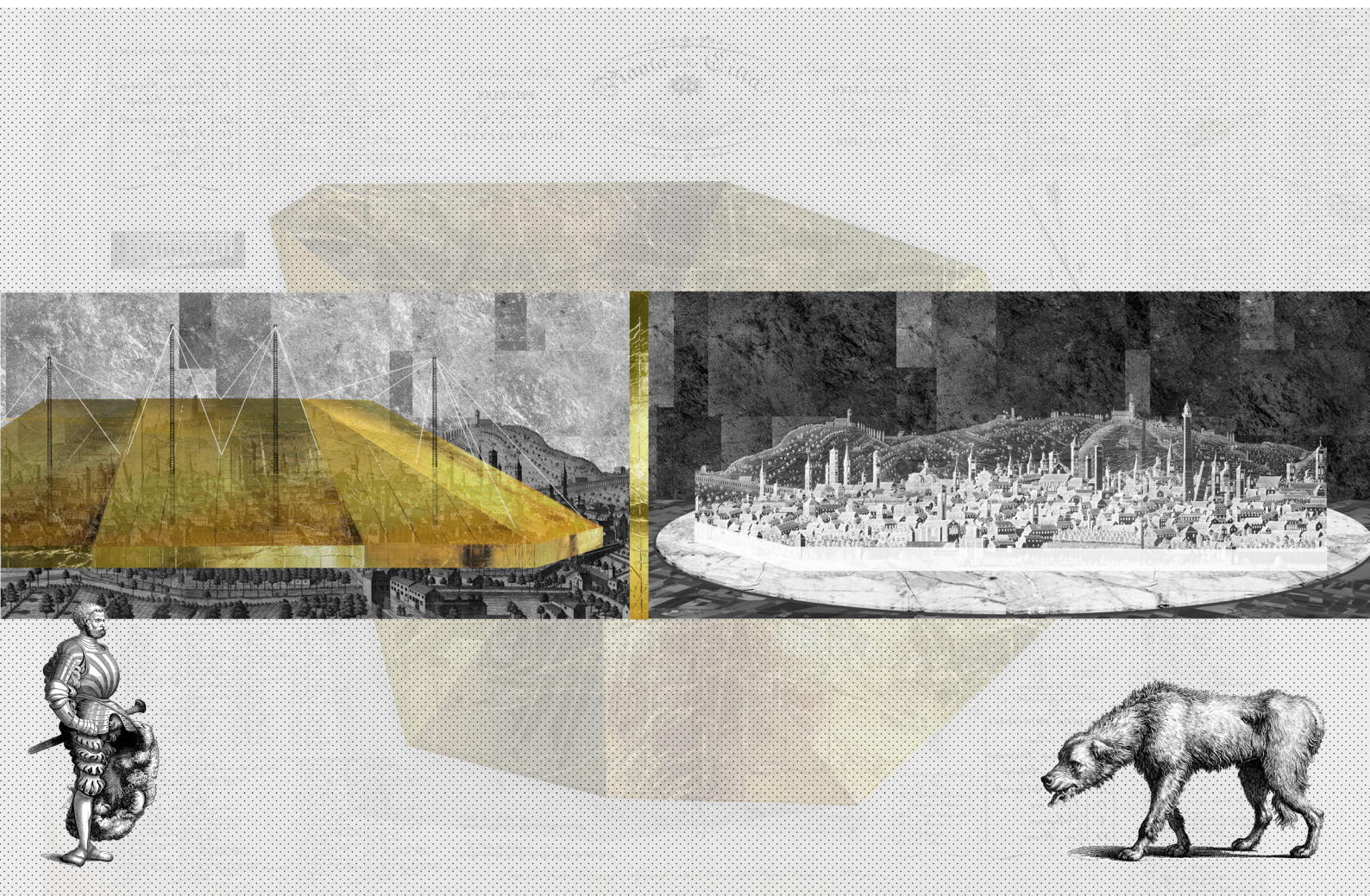
Ruins; Narrative Friction; Collages; Catastrophe; Modernity; History

ABSTRACT

A series of four images, accompanied by a text in three acts, stages the story of a city and its double, rebuilt after an earthquake. Starting from the image of a city hit by a trauma, ROBOCCOP's collages reconstruct the fragments of its ruins, reopening the fate of buildings, both modern and ancient. The shaking of the ground on which the city is founded builds two urban forms: the first is what remains, scars onto which the authors lay a golden veil; the second is the reconstruction allowed by the earthquake's tabula rasa, a city born from a lateral passage that allows the development (without the constraints of the first urban form) of a modern, technological, efficient city. In the narration of this urban doppelganger, the authors find the opportunity to materialize the overlap, sometimes contradictory and conflictual, of the urban narratives that take place in the contemporary and historical city. To choose what to preserve, what to forget, how to overwrite the ancient to install the present and the future: in the images of ROBOCCOP the word 'catastrophe' returns to its Greek etymology. καταστρέφω, overturning, movement that tells a point of irreversible inflection, able to raise (like the telluric wave) questions which lay submerged since ancient times. After the earthquake, nothing will be the same.

The three-act script accompanies the four images through personal memories, rubble and dreams, completing the construction of a global narrative capable of embracing the fate of the two cities.

Metadati in italiano in fondo





THE EARTH TREMBLED

My task is to stay here, guarding the ruins. I protect the ruins from people and vice versa.

I am a guardian, that's how people see me. I keep people out of the perimeter.

A gold veil has been hoisted from the walls to the towers. It protects. A gold veil has been lowered from the walls to the towers. It hides.

One day the earth trembled just not like the other usual times. Whole portions of the city were erased. Those left standing have permanent structural damages. Ancient buildings suffered more or less irreparable damage. Modern buildings

stand among the ruins, as they are stele in the necropolis.

Since that day there have been competitions, projects and contracts for reconstruction. But the economic effort had to be far superior to the past causing private investors to pull back, attracted by something else. The project remained on paper: the city was evacuated and isolated. A quarantine. Now the reconstruction process has stopped because a new center has been rebuilt where they have transferred those who have lost their homes. There is now a second city, which imitates the old one in size and spaces. The ghost of the old city. A new city was planned and developed with new mobility technologies, environment and energy efficiency.



If the countryside trembles, the flap still remains. The life of the island continues as normal. New citizens live free of worries among the aseptic metal structures of their new city.

They are the same ones born and raised between the terracotta and the selenite of the historic walls. Between *sagramatura* and *stilatura* of the bricks.

A sense of loss has crept into these settlers. Over time it has become increasingly unbearable. More than often, some of them are caught while trying to tear the cloth and go beyond the perimeter. I found some of them walking among the remains. I discovered others while they were stealing fragments of collapsed buildings. They suffer from an identity deprivation

and need the places where they grew up.

Very few have access to the old city: I am among the few people who have got permission.

Some without permission enter during the night: I get phone calls late at night and I am ordered to guide groups of people. They are rich people on the command of convoys of trucks. They fill the containers with everything: statues, capitals and frescoes. But also splinters of marble, fragments of porticoes, portions of friezes, columns of trifora.

The city under the cloth is dismantled and stolen. It slowly disappears. At the beginning, I did not pay much attention to it. Then it started to disturb me.



IMAGES AND MEMORIES

One morning a guy came to see me. Since he was a child, he lived on a street in the center. Now, just over sixty, he lived in the new city. He asked me why I let happen what actually happened. I did not answer and soon he left. The following weeks he visited me during my work time, just to visit at the beginning. Later he began to tell stories. Only later I discovered that they were his memories. He carried with him old photographs taken by him in the city, as reference sets for his stories.

As a child, I had also lived in the old town. But some details of those people, those houses, and those streets have always remained vivid in my mind. Until that moment of my life when I had begun to witness nightly thefts.

I remember that I was happy when they assigned me to the guard here in this city. I was to know that man through the stories of his past life. We spoke little of his present life, within the new city, as if adjectives to describe it was missing while his stories of the past were colourful and vivid.

He spoke of the old town with the joy and the emotion of someone talking about a loved and then missing person. But also with anger, for the insulted memory. One afternoon he visited me bringing with him a gift, a camera. In return, he asked me to photograph the old town.

During my visit to the old city, I began to take images: they portrayed the misery of those fragments of history that have



been abandoned.

During that time my friend's stories and memories became increasingly faded, more and more details in his descriptions of the old city became inaccurate. And together with his memories, even my memories lost color. The more the city disappeared, the more the memory went with her. It was as if they were stealing memories from our minds.

All guardians received favours and money in exchange for silence. I seemed the only sick and tired of that story. So I started to document the thefts with the initial idea to bring everything to light. But it would take me a long time, too much time.

Night-time theft became more frequent and increasingly heavy. I fired myself with an idea, greeted the man pretending to go far away.





SOMETHING APPEARED

One morning, some remains of our ancient walls appeared. Fragments scattered on the wall, like pieces of a puzzle.

A few days later, fragments of Venetian floor were found glued to the ground, under the modern arcades of the new city: and shreds of capitals, attached to the pillars of the new arcades.

Then a couple of Ghibelline battlements appeared at the top of the square building and blocks of selenite at the base of the tower and red marble slabs on the large square and simple bricks on the walls of the houses. Every week the new city woke up with a different gift that came from under the tarpaulin.

The authorities were looking for the responsible person,

accusing him of the thefts that took place in the old city, while many citizens happily welcomed what he was doing. Many of them took from the hiding place of their houses the fragments that, in those years, had taken away and brought with them to the new city, and in the night they began to fix them on the walls and on the streets.

The new city, the ghost of the old one, started dressing its fragments, becoming a hybrid of the two cities. In the eyes of visitors, it presented itself as a living collage of ancient and contemporary architecture.

Andrea Raičević

SASA - Serbian Academy of Sciences and Arts | andrea.raicevic@sanu.ac.rs

ORCID 0000-0001-8813-1790

KEYWORDS

Architecture; Memory; Urban Spaces; Reassembling; Poetic Collage

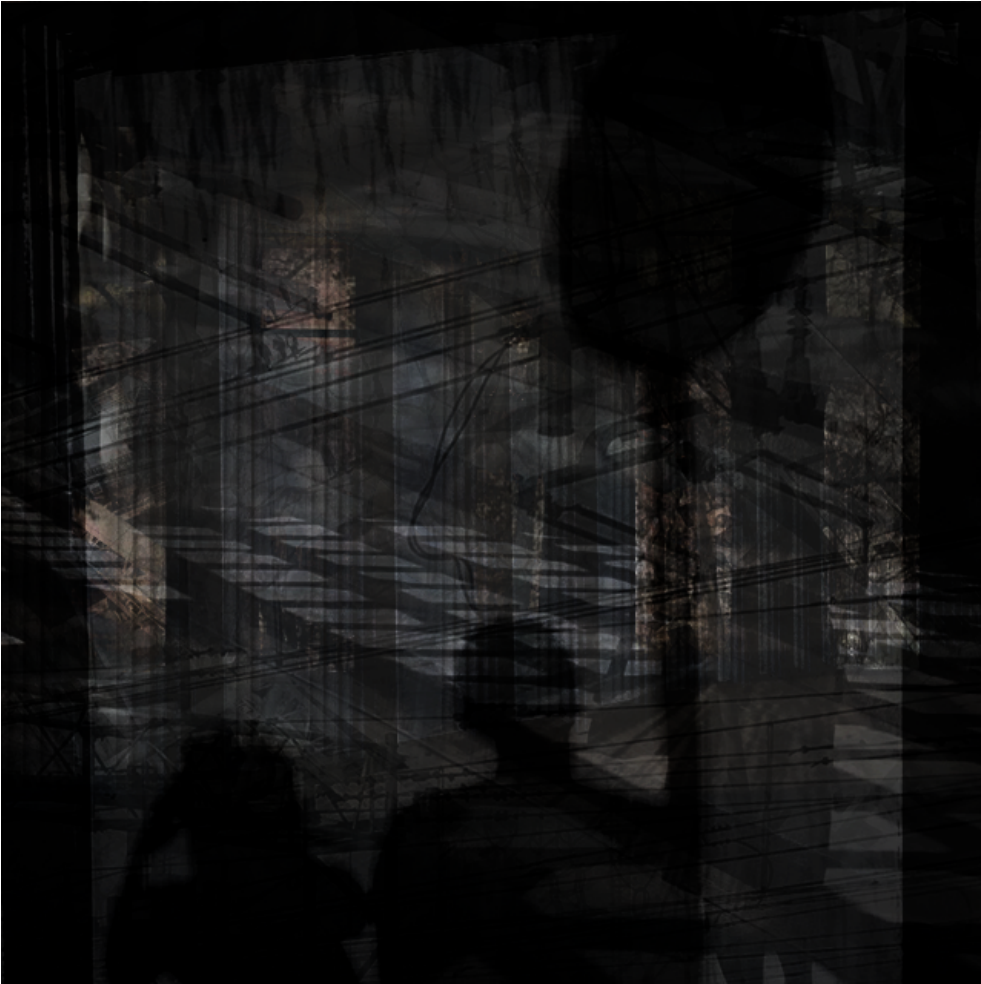
ABSTRACT

The project discusses the relation between photography's capacity to both objectively document fragments of material reality (measuring parameters such as colour, scale, light, and shadow), and to evoke subjective experiences, as acting in the field of memory, in dialogue with what is already known. Through a multitude of photos of urban settings, the project explores the use of the photographic medium as a mean to produce urban narratives. The illustrations argue that multivalence of interpretations of history and memory is not possible only through text and verbal transmission, but also through the image. Facts and personal memories in each shot are brought back to multi-dimensionality in a reiterative process of overlapping several exposures of different spaces. The process successively creates new visuals that contain layered graphical information of both temporal and geographical variability of the urban environment. Results take the forms of new independent and non-yet-existing urban landscapes. Each of them is at the same time apparition – jamais vu – and a postcard from awoken dreams. And both serve as premises for the future memories of the city.

Metadati in italiano in fondo

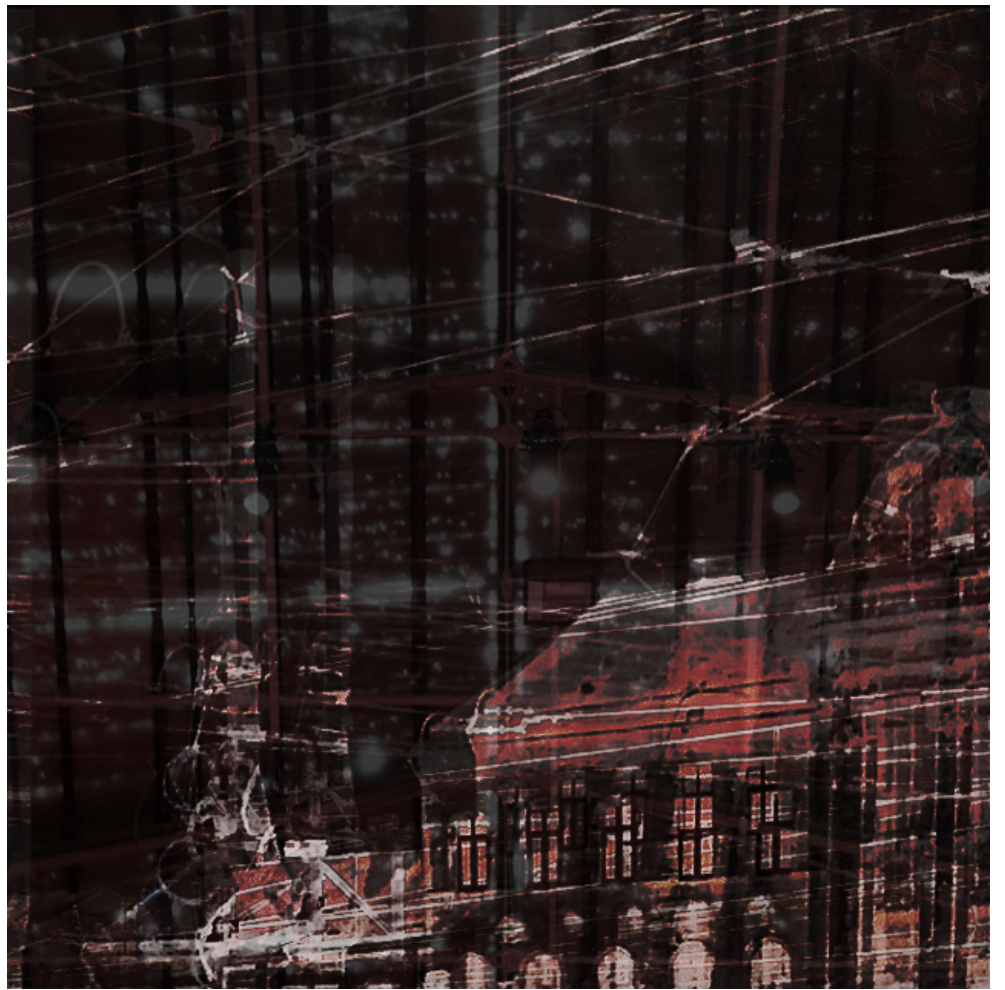
Memory of the City





*“I am thinking of a unity,
or a system,
made solely of
reassembled fragments”*

Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*,
(Cambridge, MA: MIT Press, 1981), 8.













Chiara Finizza

Università degli Studi di Parma | chiara.finizza@unipr.it

Gianluca Poggi

Università degli Studi di Torino | gianluca.poggi@edu.unito.it

KEYWORDS

architettura ostile; decoro urbano; città punitiva; recinzione percettiva; immagini di città

ABSTRACT

Il presente articolo ripercorre l'analisi delle politiche del decoro, a partire dal libro Corpi e recinti. Estetica ed economia politica del decoro di Pierpaolo Ascari e dall'intervento "Tra decoro e degrado, la fotografia a rischio" di Michele Smargiassi, presentati in occasione del Seminario "Dibattiti contemporanei. Fare città e politiche della percezione", svoltosi il 30 aprile 2020 all'interno del corso di Estetiche per la città, tenuto da Andrea Borsari per il corso di laurea in Advanced Design del Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna. Nella prima parte, la funzione assegnata alla dimensione estetica e percettiva nelle politiche del decoro esplora la natura di tale dispositivo di esclusione e assimilazione progressiva dello spazio e dei soggetti che lo abitano, evidenziando la saldatura tra giudizio morale e percezione estetica di ciò che resta fuori dai processi di valorizzazione. Sulla scorta di autori quali Karl Marx e Friedrich Engels, Siegfried Kracauer, Michel Foucault, Frantz Fanon e altri pensatori contemporanei, si esplorano gli effetti che il decoro esercita sulla dialettica corpo/mondo, tra spazializzazione della morale e moralizzazione dello spazio. Nella seconda parte si affronta il rapporto tra produzione del discorso del decoro e narrazione visiva. La fotografia rivendica un rapporto privilegiato e ambiguo con la metropoli, tra rifiuto e celebrazione del paesaggio urbano soggetto a processi di haussmannizzazione. Una rassegna di fotografi esemplifica gli schieramenti e mette in luce le insidie dello schema binario decoro/degrado.

English metadata below

Recensione del seminario

Dibattiti Contemporanei. Fare città e politiche della percezione.

Cartoline e recinzioni. Le politiche del decoro tra corpo, mondo e narrazione

Spazio pubblico come forma di teatro spontaneo [...] dove il movimento ha luogo, l'interazione senza la quale la vita urbana non esisterebbe.¹

Henry Lefebvre, 1974

LA CITTÀ TRA ESCLUSIONE E ASSIMILAZIONE

Come nota Kracauer in *La massa come ornamento*, "l'analisi delle manifestazioni superficiali di un'epoca aiuta a determinare il posto che assume nel processo storico con più sicurezza che non i giudizi che l'epoca ha dato di sé."² Non sorprende allora che il seminario pubblico "Dibattiti contemporanei. Fare città e politiche della percezione" – svoltosi il 30 aprile 2020 all'interno del corso di Estetiche per la città, tenuto da Andrea Borsari per il corso di laurea in Advanced Design dell'Università di Bologna – si apra su immagini cittadine messe al bando ormai nella quasi totalità delle realtà urbane del Paese: i panni stesi al davanzale, i pic-nic nei parchi pubblici, per non parlare delle forme di accattonaggio per strada o nelle piazze: tutto rimosso, nel nome del decoro. Se Ambrogio Lorenzetti fosse ingaggiato per una rivisitazione del suo celebre affresco sul Buon Governo³ – magari sulle pareti che fino a qualche anno fa ospitavano i graffiti di Blu⁴ –, probabilmente sceglierebbe lo stesso soggetto scelto da Pierpaolo Ascari in apertura di *Corpi e recinti. Estetica ed economia politica del decoro*: lo sgombero di alcuni clochard che, in una notte di novembre, avevano trovato riparo sotto i portici di Bologna.

Ascari, professore di Estetica del Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna, propone una esplorazione della categoria di *decoro urbano*, della sua genealogia, delle sue progressive manifestazioni e della sua grammatica profonda. Per comprendere l'origine della legittimazione delle politiche del decoro, occorre individuare immediatamente il punto di saldatura, o di scivolamento, tra le ragioni di natura estetica e quelle di natura morale: il circolo vizioso che si autoalimenta associa

infatti un certo tipo di connotazione *etica* a una determinata proiezione *estetica*, presentando peraltro tale nesso come un fatto naturale, invece che come il prodotto di rapporti sociali storicamente determinati. Proprio lungo questa linea argomentativa, Ascari evidenzia come l'applicazione del dispositivo del decoro si traduca immediatamente in un processo di esclusione, che appare tanto più scontato e non problematico quanto più è in grado di muoversi sul piano estetico: "È il piano percettivo a giustificarlo come questione del tutto naturale, in quanto ciò che è sgradevole ha il carattere dell'immediatezza e viene quasi 'naturalmente' registrato."⁵

Ciò che provoca disagio, insicurezza e persino ripugnanza – come riporta la legislazione fascista all'articolo 670 del Codice penale, in vigore dal 26 ottobre 1930⁶ – deve essere allontanato, sanzionato e recluso in un altrove che sgomberi il campo dello spazio pubblico, relegando lo scarto in un altrove e al contempo dislocando nella sfera percettiva e sensoriale le contraddizioni sociali generate dall'iniquità stessa del sistema di produzione e riproduzione del capitalismo. Significativo in questo senso è il racconto di Kracauer sui disoccupati della Berlino del primo dopoguerra.

In "Uffici di collocamento" il sociologo tedesco rileva che la proprietà pubblica "non risulta sufficientemente comune da perdere il carattere privato, escludendo proprio quei soggetti che sono continuamente esortati a difenderne lo statuto."⁷ I manifesti appesi ai muri delle sale d'aspetto amplificano a loro volta il decalogo della decenza borghese, contribuendo alla silenziosa opera di *naturalizzazione* dei rapporti sociali fino al paradosso: essi invitano a "non sostare per lungo tempo nei locali pubblici" e a "preservare la propria salute onorando i propri doveri filiali nei confronti della madre, il tutto in assenza di lavoro e in condizione di indigenza."⁸

Tale *naturalizzazione* – che appunto avviene attraverso dispositivi di dissuasione o coercizione – si traduce in una forma di ri-ambientazione indotta, alimentando negli individui delle classi del proletariato e del sottoproletariato un processo di incorporazione di un presunto difetto di natura da imputare unicamente a loro stessi. Ascari precisa: "Negli uffici di collocamento e nelle sale riscaldate di Kracauer, così, potremmo assistere alla *spazializzazione* di quella che Marx ha definito variamente una *bambinata* (*die Kinderei*), un punto di vista da abbecedario (*der Standpunkt der Kinderfibel*), il peccato di Adamo ed Eva in materia economica (*der ökonomischen Sündenfall*) o un idillio (*die Idylle*)."⁹

Il riferimento è qui al celebre capitolo n. 24 del libro *Il Capitale*, in cui Marx introduce la tesi dell'accumulazione originaria, denunciando l'origine violenta e per nulla spontanea del sistema di produzione capitalistico, e mostrando come il tentativo di separazione dicotomica tra buoni-laboriosi e malvagi-fannulloni non poggia che su "una *bambinata*, un abbecedario, un idillio", tale per cui bene e male dissimulano il loro carattere storico per autorappresentarsi come naturali, immutabili e non negoziabili. Parafrasando ciò che più tardi ribadirà Rahel Jaeggi,¹⁰ Ascari nota come il disciplinamento passi attraverso la trasformazione indebita di un prodotto, storico, in un dato, una legge di natura inappellabile quanto la forza di gravità.

È questa la logica ricorrente: l'universalità surrettizia di statuti estetici e normativi, morali, che presiedono la formazione e la

trasformazione delle città avanzando criteri di gusto predeterminati e prestabiliti, tanto da far assumere alle città i connotati riduzionistici e funzionali dello spazio sussunto alla valorizzazione del capitale, e al contempo omologando le identità dei grandi centri urbani su scala globale. Emblematica, nella sua anonimità, è la panchina con dissuasore, incarnazione di un'estetica – nonché della percezione e dell'esperienza dello spazio – silenziosamente connotata, pur veicolando un'idea categorica di moralità, ovvero di cosa è bene e cosa è male fare nel determinato spazio che informa. Sulla scorta di Jeffrey Chan, si conferma dunque la dialettica, già riscontrata in Kracauer, tra *moralizzazione* dello spazio e *spazializzazione* della morale.

Risalendo la corrente storica delle politiche del decoro, appartengono senz'altro alla preistoria anche grandi fenomeni di trasformazione urbanistica come l'*haussmannizzazione* del centro di Parigi, con la conseguente introduzione dell'elemento dei *boulevards* caratteristici della Ville Lumière. Le politiche del decoro, fin dalle sue prime evidenze storiche, sembrano precorrere e incarnare l'adagio thatcheriano secondo cui la società non esiste, esistono solo gli individui,¹¹ di fatto occultando i prodotti sociali e i rapporti sociali dietro all'uniformazione delle facciate dei palazzi lungo i viali, e popolandole di vetrine per l'abbagliante spettacolo delle merci. Nello spazio della città si assiste così all'attuazione di modelli di *zoning*, di zonizzazione, di carattere scientifico, secondo un modello urbanistico che guardava ad assegnazioni di tipo mono-funzionale, così come a modelli subordinati alla forma-merce e alla logica che esprime l'equivalenza universale e indifferenziata rappresentata dallo scambio economico. È ciò che Engels – come ripercorre Ascari nel capitolo V di *Corpi e recinti* – battezza come "metodo Haussmann",¹² misurandone gli effetti drammatici sulla realtà industrializzata del tessuto urbano di Manchester.

Qui interviene in maniera evidente il secondo elemento caratteristico delle strategie del decoro: esso infatti non si riduce alle procedure di esclusione che introduce, ma, come nota Foucault, si dispiega anche attraverso le proprie tecniche di assimilazione: accade così che ciò che rappresentava lo scarto, il rimosso, sia assimilato nel momento stesso della sua esclusione, ritrovandosi non più ai margini bensì al centro del "dramma della fabbricazione dello spazio."¹³

A questo proposito, applicando l'analisi offerta da Neil Smith,¹⁴ le reazioni ai soggetti poco desiderati possono manifestarsi in forme di insofferenza e intolleranza, indirizzate non tanto verso la contestazione e il sovvertimento delle cause reali del deterioramento dello spazio urbano e in particolare dello spazio pubblico, quanto piuttosto verso quei soggetti emarginati (minoranze etniche, culturali, di genere), indesiderati e non conformi al modello normativo vigente, accusati di essere i responsabili delle situazioni di degrado: è il modello della *revanchist city*, accostato nel libro di Ascari a quello della *città postcoloniale*.¹⁵ Un modello così definito per le sue assonanze con i processi di imputazione e colpevolizzazione maturati in seno alla prospettiva coloniale, e che trova un campione nell'allora sindaco di New York Rudolph Giuliani che, dopo la crisi economica degli anni '80 che aveva investito la città, si fa portavoce di un'operazione politica di colpevolizzazione strategica, ottenendo così la legittimazione e il consenso necessari per ridurre ulteriormente il supporto economico per le fasce più deboli. Quello che si

verifica è un duplice effetto: uno schermo dalle responsabilità politiche (dirottando il risentimento sui cosiddetti *soggetti intollerabili*) e un taglio della spesa in favore dei meno abbienti in quanto *colpevoli della loro condizione*. Su questo scenario, come su quelli attuali delle nostre città, aleggia il fantasma della *città punitiva*,¹⁶ il paradigma elaborato da Michel Foucault in *Sorvegliare e punire*, in cui la semio-tecnica del castigo pervade il discorso e lo spazio.

Le questioni della produzione dello spazio e della morfogenesi della città – come osserva nel corso del seminario Matteo Cassani Simonetti, ricercatore di Storia dell'Architettura all'Università di Bologna – investono specificamente il campo dell'architettura, soggetto anch'esso alla *longa manus* della *naturalizzazione* delle sue pratiche e del suo orizzonte progettuale. Accade così che anche la disciplina architettonica lamenti una condizione presente di staticità o di inerzia, priva di quello slancio innovatore e visionario che l'aveva animata nel corso degli anni '70: il suo intervento nel reale non sembra infatti aggregare la massa critica necessaria per dare corpo a soluzioni di messa in discussione radicale delle forme della città contemporanea, e non soltanto nel settore privato. È proprio nello spazio pubblico che ciò diventa più evidente, lasciando che le politiche del decoro si muovano senza attrito in questa sorta di vuoto ideologico. Al senso di disorientamento, Cassani Simonetti oppone le parole di Storia della città di Leonardo Benevolo,¹⁷ il quale non avanza forse una storia dell'architettura ideologicamente connotata, ma senz'altro etimologicamente politica e radicata nella modernità. Sulla scorta di Benevolo, l'architettura rivendica un ruolo centrale nella città, aspirando al miglioramento concreto delle condizioni dei cittadini, rimuovendo gli ostacoli all'uguaglianza e indicando una direzione di intervento chiara: "la città dovrebbe essere organizzata in modo da privilegiare gli spazi migliori riservandoli ai quartieri spontanei."¹⁸

Al confronto con la testimonianza di Benevolo, il contesto apparentemente post-ideologico in cui si troverebbe a operare l'architettura di oggi si rivela per quello che è: un terreno di gioco dominato in maniera pervasiva e incessante dall'ideologia della fine della storia e dell'amministrazione del presente, in cui il doppio movimento dell'assimilazione e dell'esclusione rispondono alla parola maestra del decoro, proprio per sottrarre all'orizzonte del possibile quella tendenza all'inclusione che Benevolo riconosceva a fondamento dell'esperienza del moderno – tendenza che negli stessi anni Henri Lefebvre indicava con il termine differenziale,¹⁹ vedendo nello spazio urbano il luogo di produzione, contrasto e compresenza delle differenze spazio/temporali.

Ecco allora la necessità, ribadita da Ascari, di scorgere nello spazio urbano contemporaneo le tracce e la progressiva stratificazione delle occorrenze storiche del decoro e delle sue politiche, sottraendole al tentativo di assimilazione totale dell'esperienza alla dimensione sincronica dell'eterno presente, "così come al correlato esercizio di esclusione e rimozione di quelle sopravvivenze e resistenze, stigmatizzate come anacronismi."²⁰

Ancora una volta, la peculiarità del decoro contemporaneo non sta nell'insorgenza di fenomeni inediti, in un alto radicale rispetto alle dinamiche del passato, quanto piuttosto nell'accentuazione dei tratti di un *capitalismo estetico*, parafrasando Gilles Lipovetsky:²¹ sono da leggere in questa chiave l'accelerazione

e la preponderanza dei fenomeni di estetizzazione nel ciclo dei processi di estrazione del valore propri di un sistema di *total commodification*. Il paesaggio urbano si *naturalizza* attraverso *agenti silenziosi o architetture del controllo* che rendono sempre più irricognoscibile "il confine tra interesse pubblico e interesse privato", realizzando, per mezzo della pervasività della forma merce, una scenografia di fantasmagorie che fungono da abbacinante recinzione percettiva.

Attingendo dal lavoro del filosofo ghanese Ato Sekyi-Otu,²² Ascari precisa che non si tratta semplicemente di una limitazione metaforica della visione, bensì di una barriera, di un ostacolo fisico alla vista (estendendosi ovviamente a tutti gli altri sensi, come nel caso di barriere uditive o olfattive per animali e senza-tetto). Le recinzioni urbane rappresentano un nuovo fronte del governo delle città, che assumono i tratti inquietanti – benché legittimi e pacificati nella narrazione dominante – di politiche di allevamento per nuove soggettività limitate nella percezione e nella propriocezione, intaccando quella che, con Frantz Fanon, potremmo definire la *dialettica del corpo e del mondo*.²³ Attraverso una sorta di archeologia delle forme dell'architettura ostile e dell'*unpleasant design*, Gordon Savičič e Selena Savić recuperano la prospettiva biopolitica, rintracciando, se non una discendenza, una certa aria di famiglia con i dispositivi anti-volatili, osservando un progressivo *alzo di tiro*: dagli animali indesiderati alle sottoculture, agli homeless e, in definitiva, a tutti quei soggetti accomunati da un'esperienza della città che esula dal consumo.²⁴

Il fatto che l'architettura ostile scorra nel solco, o nello slargo, riconducibile all'haussmannizzazione di Parigi, evolvendosi dalle forme dei *boulevards* a quelle delle baracche, emblema per Lewis Mumford dell'"insensata città industriale",²⁵ e passando per la figura del campo e della città postcoloniale, dimostra la pervicacia di un modello di produzione dello spazio che non si esaurisce e anzi si avvale di un sempre crescente dispiegamento di forze, insieme normative, repressive, ma anche estetiche. Le politiche del decoro, che informano le città e chi vi abita, si rivelano così, a partire da una suggestione di Foucault, "la prosecuzione della guerra civile con altri mezzi."²⁶

FOTOGRAFIA DEL DECORO.

TRAPPOLE E SCHIERAMENTI

Se dunque Ascari ricostruisce il quadro complesso e mutevole alla base dell'odierno paradigma del decoro e del buon governo della città, Michele Smargiassi ci offre un excursus incentrato sulla rappresentazione per immagini della città e delle sue trasformazioni, a partire dal rapporto tra fotografia, potere e narrazione visiva. Il suo contributo – egli è giornalista, scrive di cultura e società sulle colonne de *La Repubblica*, curando per la stessa il blog *Fotocrazia* – prende le mosse dall'articolo "Tra decoro e degrado, la fotografia a rischio", indicando nella natura stessa della metropoli le ragioni dell'ascesa e della rilevanza della fotografia nel contesto urbano: "Lo spazio della metropoli moderna è un palcoscenico, la vista è il senso che l'uomo metropolitano (il *flâneur*²⁷ di Charles Baudelaire) deve sviluppare al più alto grado, per la propria sopravvivenza sociale."²⁸

L'esperienza della città contemporanea si connota fin dagli albori come essenzialmente visuale, cosicché nell'Ottocento la metropoli si afferma come un *palcoscenico* in cui i cittadini

sono attori mescolati alla massa e non semplici spettatori – come peraltro mostra Walter Ruttmann in *Sinfonia di una metropoli*,²⁹ puntando la macchina da presa sulla Berlino del 1927. Se dunque fin da subito la spettacolarità domina l'immaginario della metropoli, si può dire che l'eroe di quest'ultima, il *flâneur*, assume le sembianze di un grande occhio ipertrofico dotato di gambe. Va in questa direzione la stilizzazione che ne elabora Herbert Bayer,³⁰ pensata nel corso dei suoi studi in merito alla fruizione museale, ma esteso poi al soggetto moderno immerso nel contesto urbano. Un tale primato della visione nella metropoli fa sì che la città moderna sia innanzitutto la città fotografata, tanto che si può sostenere che la fotografia stessa nasca nella metropoli e per la metropoli – benché, come afferma Smargiassi, tecnicamente avrebbe potuto prendere piede ben prima, già nel Seicento.

La fotografia si offre così in origine alla *spettacularizzazione* della veduta urbana, tanto da superare la semplice restituzione di impressioni di città, per divenire invece un elemento determinante delle sue successive trasformazioni, linguaggio privilegiato dell'immaginazione e dell'immaginario della metropoli. Il meccanismo di cattura e fissazione della città moderna non si esprime solamente attraverso immagini persuasive, propagandistiche, bensì arriva a dettarne le condizioni, ponendosi come anticipatrice del racconto urbano e delle sue molteplici soluzioni. Questa intuizione è la stessa che induce Smargiassi a dedicarsi fin dai suoi anni universitari allo studio di un particolare punto di vista: quello delle cartoline illustrate. Non si tratta solo di una vetrina dell'ideologia borghese, sostiene Smargiassi, ma di un'officina di sperimentazione delle forme della nuova città. Per questa ragione, il punto di osservazione sulla città rappresentato dalle cartoline si rivela pregnante e per nulla subalterno ad altre forme di testimonianza dei mutamenti che attraversano le città dal XIX secolo. La cartolina, infatti, funziona innanzitutto da supporto di ostensione orgogliosa delle grandi demolizioni e trasformazioni, come nel caso dell'abbattimento delle mura di cinta dei centri storici, divenendo persino veicolo di consenso e di proiezione dell'immaginario moderno sulla città. Si evidenzia pertanto una relazione fondamentale tra fotografia e potere: ogni città ha sempre ambito all'esposizione di sé stessa e alla propria auto-narrazione visuale.

Il ruolo privilegiato attribuito alle cartoline, e più estesamente alla fotografia nella produzione del discorso sullo spazio della città borghese, getta luce su quella che agli occhi di Smargiassi si presenta come una curiosa assenza nel pensiero di Michel Foucault: da fine analista di *Las Meninas* di Diego Velázquez – offrendone una celebre ricostruzione nel suo *Le parole e le cose*,³¹ incentrata sulla moltiplicazione dei piani di rappresentazione e sulla dialettica che si innesca tra sguardo sovrano, spettatore e raffigurazione pittorica – sorprende come “abbia prestato così poca attenzione al ruolo che quel potere ha affidato fin dall'inizio alla fotografia urbana: di rendere visibile, appunto, la sua idea di decoro, e di condannare le sue infrazioni.”³² D'altra parte, ogni stagione della storia ha creato in modo osmotico il proprio rapporto tra città *disegnata* e città *vissuta*, ridefinendo continuamente all'interno di tale dialettica il conflitto urbano tra spazi, corpi e *visione*. Una serie di immagini iconiche racconta della storia profonda di questo *conflitto*, ad esempio l'emergere dei templi marmorei sulle case dei poveri

nella città antica, la costruzione di rocche e fortificazioni nella città medievale, la città barocca, con i suoi squarci prospettici che cattura gli sguardi sui palazzi signorili, o ancora la città borghese, attraverso i viali su cui si affacciano i grandi palazzi, prefigurazione di un argine, uno schermo, un limite invalicabile, funzionale all'occultamento delle classi proletarie. Recuperare la rilevanza del piano della visione all'interno delle politiche del decoro consente allora di moltiplicare gli attori in gioco, senza assegnare all'urbanistica il ruolo di arbitro esclusivo. Se infatti il principe disegna la città, è chi la vive che detiene il potere di cambiarne continuamente la forma. Se l'esercizio del potere si dà anche sul piano della vista, della visione, attraverso la formazione e la rappresentazione dello spazio, la prospettiva e la messa a fuoco scelte sono sinonimo di un determinato schieramento: da che parte sta la fotografia? Quale rapporto intrattiene con la rappresentazione del decoro e con il potere che ne stabilisce i contorni? Ovviamente, se ne ricava un quadro composito e variegato, all'interno del quale sono i fotografi a segnalare oscillazioni, sfumature e scelte di campo, tra adesione alle trasformazioni dell'urbano, gusto nostalgico, indagine documentarista o di denuncia sociale.

Tra gli esempi più significativi, le fotografie di Eugène Atget³³ sembrano indizi raccolti sulla scena del delitto: la realtà che è immortalata è la città anomica, inerte, che resiste alla pianificazione opponendole la sua transitorietà e accidentalità, attraverso l'uso quotidiano, ma anche inteso come valore, in opposizione a quello di scambio della speculazione. Gli scatti di Eugène Atget non raffigurano mai i segni contemporanei della Parigi capitale del XIX secolo, ma si animano di gente minuta, di prostitute e di quella umanità descritta da Baudelaire. Lo spettatore, che le osserva nel tentativo di decifrarne il segreto, si ritrova a vagare alla ricerca di un perché, preso nelle stratificazioni dell'immagine. Berenice Abbott descrivendo il lavoro di Eugène Atget scriverà: “Sarà ricordato come uno storico urbanista, un vero e proprio romantico amante di Parigi, il Balzac della fotocamera, dal cui lavoro siamo in grado di tessere una grande arazzo della civiltà francese.”

In ben altra direzione guardano quelli che potrebbero essere definiti i fotografi del decoro: poco noti, spesso ignoti, adottano lo sguardo celebrativo, funzionale ad esempio alle vedute urbane commerciali. Tra questi, in Italia, si annoverano gli Alinari:³⁵ la loro è una rappresentazione lontana dal bozzettistico e dal pittoresco, che al marginale privilegia una scelta curata dei manufatti urbani, principalmente monumentali. L'operazione condotta prevede al contempo l'asportazione dal contesto urbano originario e la gerarchizzazione del visibile, veicolando così una forma di classismo urbanistico che trasforma i monumenti in soprammobili.

Se da un lato quindi la categorizzazione dei fotografi del decoro non appare particolarmente problematica, è più difficile stabilire una classe di fotografi del degrado, rivolti alle condizioni più miserevoli della città. Emblematico è il caso di Charles Marville,³⁶ che ritrae la Parigi Vecchia nel suo dissolversi. Tuttavia, in questo caso non è tanto il soggetto a determinare lo schieramento del fotografo, quanto il committente: sorprendentemente, è lo stesso barone Haussmann che, mentre raccoglie questo archivio decadente in cui l'estetizzazione della città produce una sorta di nostalgia prefigurata istantanea, se ne serve come

alibi per il processo di demolizione. Smargiassi sottolinea una ulteriore criticità della fotografia del degrado: la tentazione poetica della povertà e del marginale rischia infatti di ridurre la denuncia sociale a un *miserabilismo* che da visuale si fa estetico in senso lato. Ne risulta una visione dannosa quanto quella contraria della celebrazione del decoro, oltre a instaurare, come nota Luc Boltanski ne *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*,³⁷ una connessione perversa tra vittima e spettatore, che lascia in un cono d'ombra il carnefice, senza riuscire più a mettere a fuoco le cause e i responsabili della situazione rappresentata.

Oltremania si rivendica uno statuto di imparzialità, corroborato dall'oggettività degli apparati tecnici impiegati nella rappresentazione. Grazie a tale assunto, in *Street Life in London* John Thomson può affermare di *aver immortalato autentici personaggi della miseria londinese*.³⁸ Emerge qui il principio di scientificità dell'osservazione, scevra da ogni apporto autoriale e di invenzione artistica – una tesi che, va osservato, non sarà accolta dalle commissioni di indagine sulla povertà del neonato Regno d'Italia³⁹ – lasciando la fotografia della miseria appannaggio esclusivo di due sguardi completamente diversi: quello pittoresco della cartolina, e quello segnaletico e repressivo della polizia.

Restando in Italia, tra fotografi della generazione critica spicca senz'altro Luigi Ghirri, con la serie *Viaggio in Italia* del 1984. In opposizione al paradigma Alinari, Ghirri adotta una prospettiva debitrice del paesaggismo modernista americano, combinandole a osservazioni sulla città alla *Learning from Las Vegas*.⁴⁰ Ora le immagini non giudicano più, non condannano né reclamano il luogo ritratto: semplicemente, con nuovo realismo, dichiarano dove viviamo. Smargiassi avanza però una riserva rispetto a questa posizione apparentemente alternativa alla dicotomia degrado/decoro: quanto davvero può dirsi valutativa l'operazione condotta dal gruppo di fotografi guidato da Ghirri? È innegabile un certo annullamento delle gerarchie di valore, eppure le parole di Guido Guidi tradiscono un orientamento privilegiato dello sguardo: "le periferie fuori controllo estetico [sono] assai più interessanti dell'artificio del decoro e della bellezza del 'tutt'a posto'".⁴¹ Sempre a proposito di *Viaggio in Italia*, Smargiassi aggiunge che Ghirri pubblicherà a parte il lavoro di un fotografo del gruppo originario, Roberto Salbitani: il suo reportage si distingueva infatti per una durezza e una posizione per nulla asettica nei riguardi di quella che appare come l'invasione, l'infestazione e il degrado introdotto, progettato e preordinato dalla pubblicità nel paesaggio urbano – confutando tra l'altro la tacita associazione tra il degrado e la sua presunta *spontaneità-non-normata*.

Nel suo rapporto con le politiche del decoro, la fotografia non appare semplicemente contesa tra l'affermazione del decoro e la legittimazione di ciò che esso vorrebbe annientare: la realtà appare assai più frastagliata, esponendo lo sguardo a un'oscillazione irrisolta tra l'invocazione, palese o latente, del decoro e tentativi insidiosi di aggiramento sul piano estetico dello stigma del degrado, spesso cadendo nella sua romanticizzazione, senza di fatto uscire dalla dicotomia che le politiche del decoro sanciscono.

Alla ricerca dei punti di rottura di questo schema binario, merita di essere menzionato il lavoro del giovane fotografo angolano

Délio Jasse, che concentra il suo sguardo sulle recenti contraddizioni della pianificazione urbanistica e del *boom* edilizio nel suo paese d'origine – traccia inequivocabile dei massicci investimenti cinesi in Africa – sovrapponendone le immagini a icone o residui del paesaggio urbano coloniale: attraverso le facciate dei nuovi grattacieli in vetro e acciaio, Jasse coglie il rispecchiamento, le trasparenze e le confusioni di piano tra epoche e immaginari; il nuovo decoro ripete e aggiorna la grammatica della dominazione coloniale, con la sua violenza e le sue pratiche di esclusione e privatizzazione. Nei suoi scatti decoro e degrado si mescolano, portando al parossismo sul piano della visione la stessa logica dell'aut aut in azione nel doppio moto di esclusione e assimilazione alla base della produzione dello spazio.

STRATIFICAZIONI E RESISTENZE

L'analisi estetico-normativa delle politiche del decoro e l'osservazione delle stesse, attraverso la narrazione privilegiata compiuta dalla fotografia e dalla rappresentazione visiva, convergono in ultima istanza nella città contemporanea, restituendone un'immagine stratificata e per nulla univoca. Lo spazio urbano assume allora le sembianze di un rebus, come osserva, in chiusura di seminario, Vando Borghi, professore di sociologia dell'Università di Bologna. Questo fondo di indecifrabilità, e l'effetto di sospensione del tempo storico che ne consegue, conferma l'esercizio incessante della logica dell'astrazione e dell'occultamento di una storia profonda che fa invece del decoro ancora una volta una categoria storica e non un semplice accidente contemporaneo. Una storia profonda – aggiunge Vando Borghi citando Rob Nixon⁴² – che procede sì attraverso interventi radicali e su grande scala, ma anche perpetuando il basso continuo della *slow violence*, di un esercizio della violenza a bassa intensità che perdura ed estende le sue ripercussioni ben oltre l'orizzonte degli eventi particolari. Di fronte alla veduta aerea sgombra e cristallina caratteristica dell'auto-narrazione del decoro e della sicurezza, uno sguardo obliquo insegue altre linee di fuga: la panchina *di design*, i portici *da bere* – così come pure certa fotografia del degrado – d'improvviso assomigliano al teschio nascosto ai piedi degli ambasciatori nel dipinto omonimo di Hans Holbein il Giovane,⁴³ rivelano ben altre proporzioni, amplificano le interferenze di sistema. In quell'"intrigante combinazione di forze sociali, politiche, tecniche e artistiche che genera la forma di una città – con le parole dello storico dell'architettura Spiro Kostof – il processo urbano è sia proattivo che reattivo"⁴⁴ come in un campo di forze. Tra queste, ricorda in conclusione Ascari, permangono forme di resistenza residua, incarnata non da soggetti agenti ma da strutture architettoniche o da conformazioni specifiche dell'urbano. Come nel caso dei boulevards in Kracauer, il processo di reificazione – la riduzione alla logica del decoro di ogni spazio – non può mai dirsi completa: resta sempre un elemento attivo che rivendica espressione e riconoscimento. Alla narrazione della città storica e anacronistica, perciò, si contrappone sempre il reale nella sua stratificazione storica, inesauribile serbatoio di città potenziali.

Il seguente articolo è il risultato di una collaborazione di riscrittura, a partire dalla discussione elaborata nel corso del seminario pubblico sopracitato. Se l'impianto finale del lavoro è dunque risultato di un'autorialità pienamente condivisa, la stesura della prima parte è a cura di Gianluca Poggi, di Chiara Finizza invece la seconda.

¹ Henri Lefebvre, *La production de l'Espace* (Paris: Éditions Anthropos 1974); trad. it. *La produzione dello spazio*, (Milano: Moizzi Editore, 1976).

² Citazione ripresa in Pierpaolo Ascarì, *Corpi e recinti. Estetica ed economia politica del decoro* (Verona: Ombre corte, 2019), 15. Qui il riferimento a Kracauer è quella di una "filosofia delle forme sensibili" tratteggiata da Andrea Borsari, in "Per una morfologia di cose e immagini. Siegfried Kracauer e Georg Simmel," *Iride* 79, XXIX (2016): 618–31.

³ Riferimento iconografico, ciclo di affreschi *Allegoria ed Effetti del Buono e del Cattivo Governo*, realizzato da Ambrogio Lorenzetti tra il 1338 e il 1339, nella Sala del Consiglio dei Nove, all'interno del Palazzo Pubblico di Siena.

⁴ Risale al marzo 2016 la clamorosa vicenda che ha visto lo *street artist* bolognese Blu impegnato in un blitz notturno per rimuovere gran parte dei suoi murales dalla città di Bologna. La scelta radicale si opponeva all'iniziativa di *strappi* – asportazione e conservazione museale delle opere murarie – promossa da Genus Bononiae in occasione della mostra *Street Art. Banksy & Co. – L'arte allo stato urbano*. Per una cronaca in tempo reale dell'accaduto, cfr. "Street Artist #Blu Is Erasing All The Murals He Painted in #Bologna" in *Wu Ming Foundation* (<https://www.wu mingfoundation.com/giap/2016/03/street-artist-blu-is-erasing-all-the-murals-he-painted-in-bologna/#more-24357>, (data ultimo accesso 1 settembre 2020).

⁵ Ascarì, "Kracauer e gli spazi tipici," in *Corpi e recinti*. È il primo capitolo del libro.

⁶ Codice penale del 19 ottobre 1930 pubblicato in *Gazzetta Ufficiale* n. 251 del 26 ottobre 1930 – *Articolo 670 – Mendicizia*, in vigore dal 1 luglio 1931 ("Chiunque mendica in luogo pubblico o aperto al pubblico è punito con l'arresto fino a tre mesi. La pena è dell'arresto da uno a sei mesi se il fatto è compiuto in modo ripugnante o vessatorio, ovvero simulando deformità o malattie, o adoperando altri mezzi fraudolenti per destare l'altrui pietà"). Articolo abrogato dall'art. 18, legge 25 giugno 1999, n. 205.

⁷ Concetto espresso da Siegfried Kracauer, "Uffici di collocamento," in *La massa come ornamento*, riportato da Ascarì in *Corpi e recinti*.

⁸ Ascarì, *Corpi e recinti*, 18.

⁹ Ascarì, *Corpi e recinti*. La citazione è ripresa da Karl Marx, *Il Capitale*, trad. it. di A. Macchioro e B. Maffi, vol.1. (Torino: Utet, 2017), 896–7.

¹⁰ Rahel Jaeggi, *Alienazione. Attualità di un problema filosofico e sociale*, trad. it. di A. Romoli (Roma: Castelvecchi, 2017), 63.

¹¹ La rimozione della società – considerata come mera astrazione a cui opporre una visione politica che riconosce esclusivamente gli individui e la famiglia da un lato, e il governo dell'altro – è una delle cifre fondamentali della dottrina neoliberale della Prima Ministra inglese Margaret Thatcher. Per approfondire la sua argomentazione cfr. l'intervista rilasciata a Douglas Keay per Women's Own il 23 settembre 1987, reperibile presso il Thatcher Archive (THCR 5/2/262). COI transcript <https://www.margarethatcher.org/document/106689> (data ultimo accesso 1 settembre 2020).

¹² Ascarì, *Corpi e recinti*. In questo capitolo, nominato "Engels e il metodo Haussmann", l'autore riporta un concetto chiave del filosofo: "I focolai di infezione, i buchi e le caverne più infami entro cui per il modo di produzione capitalistico sono rinserrati una notte dopo l'altra i nostri operai, non vengono eliminati; vengono soltanto spostati! La stessa necessità economica che li ha prodotti la prima volta in un posto, li genera una seconda volta in un altro posto". Si veda: Friedrich Engels, *La questione delle abitazioni*, trad. it. di A.A. Santucci (Roma: Editori Riuniti, 1988), 102.

¹³ Ascarì, *Corpi e recinti*, 64. Questi aspetti sono approfonditi nel terzo capitolo "Foucault e un certo modo di praticare la guerra".

¹⁴ Ascarì, *Corpi e recinti*, 24. Qui è ripresa la logica di "revanchist city" che Neil Smith riporta in *The New Urban Frontier. Gentrification and the Revanchist City* (London/New York: Routledge, 1996), 207.

¹⁵ A pagina 25, Ascarì sostiene che, nella prospettiva dei rapporti storici e più contemporanei in cui Smith inquadra l'emergenza, la *revanchist city* si possa definire una *città postcoloniale*. Per un maggiore approfondimento sul tema dei rapporti tra *città appestata* e *città coloniale* si rinvia ad Ascarì, *Ebola e le forme* (Roma: Manifestolibri, 2016).

¹⁶ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. di A. Tarcetti (Torino: Einaudi, 1993), 143. Si veda: Ascarì, *Corpi e recinti*, 26, nota n. 34.

¹⁷ Matteo Cassani Simonetti, ricercatore in Storia dell'architettura presso l'Università di Bologna, apre il dibattito facendo riferimento all'opera di Benevolo. Si riporta qui un pezzo del suo intervento: "Se si rilegge, per esempio, il volume *Storia della città* pubblicato nel 1975 da Leonardo Benevolo, storia non espressamente ideologica ma politica nel senso propositivo del termine, si ritrova una fiducia nel moderno non tanto come sistema linguistico ma, soprattutto, come metodo per migliorare le condizioni abitative di tutti i cittadini. Benevolo conclude il suo volume occupandosi degli abitanti 'regolari' e 'irregolari' della città e scriveva 'la città dovrebbe essere organizzata in modo da privilegiare gli spazi migliori riservandoli ai quartieri spontanei'. E infine: 'il futuro dell'architettura deve essere fondato sull'esperienza del moderno, più portata ad includere che escludere'. L'equivalenza tra modernità e democrazia è per Benevolo 'il fondamento di ogni pratica futura'".

¹⁸ Leonardo Benevolo, *Storia della città* (Bari: Editori Laterza, 1982), 1006.

¹⁹ Henri Lefebvre, *La rivoluzione urbana* (Roma: Armando Editore, 1973).

²⁰ Ascarì, *Corpi e recinti*, 48-9.

²¹ Nell'ultimo capitolo "Per una critica punk al riformismo estetico", per la precisione a pagina 112, Ascarì cita Gilles Lipovetsky e Jean Serroy: "il reale si costruisce ovunque come immagine che integra in sé una dimensione estetico emozionale". Per un approfondimento: Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, *L'estetizzazione del mondo. Vivere nell'era del capitalismo artistico*, trad. it. di A. Inzerillo (Palermo: Sellerio, 2017), 21.

²² Nell'introduzione al libro Ascarì asserisce che la sua proposta è quella di "interpretare

la difesa del decoro come una modalità di costruzione e di pattugliamento di quelle che il filosofo ghanese Ato Sekyi-Otu ha definito *recinzioni percettive*, che delle *enclosures* della cosiddetta accumulazione originaria del capitale mantengono sia la valenza estrattiva che quella disciplinare". Nel capitolo "Fanon e la recinzione percettiva", egli riprende il concetto: "Alla violenta compartimentazione dello spazio operata dalle politiche razziali Ato Sekyi-Otu fa dunque corrispondere una *recinzione percettiva* che tende programmaticamente a interpretare come una metafora della limitatezza di visione, un limite dell'immaginazione politica e morale". Cfr. Ato Sekyi-Otu, "Fanon and the Possibility of Postcolonial Critical Imagination," in *Living Fanon: Global Perspectives*, a cura di Nigel Gibson (London: Palgrave Macmillan, London 2011), 45–60.

²³ Ascarì, *Corpi e recinti*, 92–3. Si veda: Frantz Fanon, "L'Algeria si svela," in *Scritti politici, Volume II: L'anno V della rivoluzione algerina*, a cura di Miguel Mellino (Roma: Derive Approdi, 2007), 52.

²⁴ Ascarì, *Corpi e recinti*, 27. "Spuntoni, soglie chiodate, gabbie, rastrelliere, reti metalliche, repulsori: il paesaggio urbano si riempie di *agenti silenziosi* o di *architetture del controllo* che rendono sempre più irricognoscibile il confine tra interesse pubblico e privato [...]". Per un ulteriore approfondimento consultare il libro di Gordan Savičić e Selena Savić, *Unpleasant design* (Belgrade: G.L.O.R.I.A, 2012), 54.

²⁵ Lewis Mumford, *La cultura delle città* (Torino: Einaudi, 2007), 134.

²⁶ Ascarì, *Corpi e recinti*, 52.

²⁷ *Flâneur* (al plurale *flâneurs*) è un termine francese – che non possiede un'esatta corrispondenza in italiano – reso celebre dal poeta Charles Baudelaire, che indica il gentiluomo che vaga oziosamente per le vie cittadine, senza fretta, sperimentando e provando emozioni nell'osservare il paesaggio. Tale concetto ha una significativa presenza anche nell'opera del filosofo Walter Benjamin, è ricorrente nell'ambito di discussioni accademiche sulla modernità, ed è diventato significativo anche in architettura e urbanistica. Per un approfondimento si suggerisce Enzo Cocco, "Pensare la città. Lo sguardo dei flâneurs," *Bollettino della Associazione italiana di Cartografia*, n. 160 (2017): 58–68.

²⁸ Michele Smargiassi, "Tra decoro e degrado, la fotografia a rischio," in *Fotocrazia. Evoluzioni e rivoluzioni nel futuro, nel presente e nel passato del fotografo*, 17 gennaio 2020. Il testo si pone come uno sguardo introspettivo di ciò che Ascarì descrive. Nel blog, aggiornato continuamente, si possono trovare numerosi spunti sul tema del binomio tra fotografia-realtà urbana. <https://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2020/01/17/pierpaolo-ascari-decoro-degrado-fotografia-urbana/> (data ultimo accesso 28 ottobre 2020).

²⁹ Walter Ruttmann, con Carl Mayer e Karl Freund alla scrittura, *Berlino: Sinfonia di una metropoli*, 1927 (USA, Fox Film Corporation). Di fronte all'integrazione nella logica della valorizzazione e dell'inserimento della metropoli dissacrata nel territorio ripugnante, che acquistano spessore problematico e si impongono come modelli, questo film, insieme a *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov, uscito due anni più tardi, visualizza, attraverso il dinamismo ritmico, le componenti spettacolari della vita urbana, evidenziando la metamorfosi umana.

³⁰ Riferimento iconografico di Herbert Bayer, *Diagram of extended vision in exhibition presentation*, 1930. A partire dall'occhio di un visitatore, Bayer riporta nel diagramma una serie di linee costruttive che proiettano nello spazio espositivo la precisa posizione in cui allestire.

³¹ Michel Foucault, *Le parole e le cose* (Milano: Rizzoli, 1967), 17–30. Il riferimento iconografico al quale si riferisce Smargiassi è l'opera di Diego Velázquez *Las Meninas* (1656, olio su tela, Museo del Prado di Madrid). Come spiegato di seguito, Foucault stesso, da teorico della visione panottica, ha descritto i modi in cui il potere costruisce il proprio discorso politico come paradigma del potere.

³² L'articolo di Smargiassi a cui si fa riferimento uscirà nel n. 2 (2020) della rivista *European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes* (CPCL). <https://cpcl.unibo.it/> (data ultimo accesso 28 ottobre 2020).

³³ Le immagini di Eugène Atget (1857-1927) documentano l'architettura e l'assetto urbano della vecchia Parigi.

³⁴ Cfr. Giuseppe Santagata, "Eugène Atget – Maestri della fotografia," in *Maestri della fotografia*, Fotografia Artistica, 10 Aprile 2017 (data ultimo accesso 25 maggio 2020). Dopo la morte di Atget, Berenice Abbott acquista molti negativi del fotografo e contribuisce alla diffusione del suo lavoro, scrivendo su di lui saggi e libri fotografici.

³⁵ I fratelli Alinari con le loro cartoline illustrate furono il primo grande medium visuale del Novecento, per dirlo con le parole di Smargiassi "umili e potentissime nell'imporre il marchio borghese sul volto della città storica". La Fratelli Alinari, fondata a Firenze nel 1852, è la più antica azienda al mondo tutt'ora operante nel campo della fotografia e della comunicazione per immagini. Leopoldo Alinari impianta a Firenze un piccolo laboratorio fotografico che due anni più tardi, assieme ai fratelli Giuseppe e Romualdo, darà vita alla società. L'attività si distingue per le numerose campagne fotografiche realizzate in tutta Italia, nonché nei principali musei europei, anche su commissione, che ne decreteranno la fama a livello internazionale. <https://www.alinari.it/> (data ultimo accesso 28 ottobre 2020).

³⁶ Charles Marville (nome d'arte di Charles François Bossu, 1813-1879) è stato un pioniere della fotografia urbana. Citando le parole di Smargiassi, a pagina 3: "Penso a Charles Marville, che fotografò la vecchia incasinata Parigi che il suo committente barone Haussmann, prefetto della Senna, andava demolendo per fare spazio ai decorosissimi boulevard della Parigi elegante: l'estetizzazione dell'ideologia passava con lui attraverso il nostalgico di una città pittoresca, ma purtroppo da abbattere perché 'insalubre'. Marville fu infatti incaricato di fornire un'accurata testimonianza fotografica degli antichi quartieri di Parigi che stavano per essere distrutti e ricostruiti per iniziativa del Barone Haussmann, l'urbanista che tra il 1852 ed il 1869 riprogettò Parigi per farne la capitale della modernità.

³⁷ Luc Boltanski, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica* (Milano: Raffaello Cortina Editori, 2000).

³⁸ John Thomson, *Street Life in London. Illustrated Edition* (United Kingdom: Dodo Press, 2009).

³⁹ Il Regno d'Italia fu proclamato il 17 marzo 1861 durante il Risorgimento, in seguito alla seconda Guerra d'Indipendenza combattuta dal Regno di Sardegna per conseguire l'unificazione nazionale, poi proseguita con la terza Guerra d'Indipendenza nel 1866 e l'annessione dello Stato Pontificio, con la conseguente presa di Roma, nel 1870.

⁴⁰ Tra i fotografi della generazione critica italiana, Smargiassi annovera Ghirri, in opposizione al paradigma degli Alinari, con la sua adozione di uno sguardo debitore del paesaggismo modernista americano e di osservazioni sulla città alla *Learning from Las Vegas*. Si veda: Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge: MIT Press, 1972).

⁴¹ Durante il dibattito Smargiassi cita il fotografo cesenate Guido Guidi, il quale, come Luigi Ghirri, si è occupato più di periferie che di città-cartolina. Per un maggiore approfondimento si rimanda ad un articolo dello stesso autore pubblicato su *Fotocrazia*, dal titolo "Stregato dalla Luna. Guido e la qualsiasi". <https://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2020/03/06/guido-guidi-lunario-fotografia-paesaggio/> (data ultimo accesso 28 ottobre 2020).

⁴² L'argomento di Rob Nixon insiste – oltre che sulle implicazioni sistemiche della violenza strutturale individuate da Johan Galtung – su episodi di violenza a rilascio lento, per così dire, difficilmente percettibili su una scala spazio-temporale di breve termine, eppure determinanti per le vittime sul lungo periodo. Interessante è lo spunto di Vando Borghi di associare questa nozione, sviluppata da Nixon nell'ambito di mutamenti climatici, dell'ecologia della ionosfera, delle politiche del decoro. In questi termini, i singoli episodi di rimozione e confinamento delle soggettività non conformi al modello della città riqualificata, non soltanto aderiscono al paradigma della violenza originaria e sistemica già individuato da Marx nel capitolo 24 de *Il Capitale*, ma sono ricompresi all'interno di una storia profonda che porta in risalto quelle linee di faglia, sebbene in apparenza trascurabili nell'immediato, lungo le quali si palesano le trasformazioni dell'ecosistema urbano in senso riduzionista e ghetizzante. Cfr. Johan Galtung, "Violence, Peace, and Peace," *Journal of Peace Research* 6, n. 3 (1969): 167–91.

⁴³ Gli *Ambasciatori* di Hans Holbein, databile intorno al 1533 e conservato alla National Gallery a Londra, è forse uno degli esempi più noti di rappresentazione pittorica di un'anomalo, ovvero di una deformazione prospettica della figura, riconoscibile solo operando uno scarto del punto di vista.

⁴⁴ Spiro Kostof, *The City Assembled: The Elements of Urban Form Through History* (Boston: Thames and Hudson, 1992), 280. Zeynep Çelik, Diane Favro e Richard Ingersoll riprenderanno il concetto in *Streets: Critical Perspective on Public Space, foreword Streets and the Urban Process. A Tribute to Spiro Kostof* (Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1994). Citazione in lingua originale: "The urban process is an intriguing conflation of social, political, technical and artistic forces that generates a city's form. The urban process is both proactive and reactive; sometimes the result of a collective mandate, at others a private prerogative; sometimes issuing from a coordinated single campaign, at others completely piecemeal; sometimes having the authority of law, at others created without sanction".

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. *Viaggio in Italia*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.

ASCARI, PIERPAOLO. *Corpi e recinti. Estetica ed economia politica del decoro*. Verona: Ombre corte, 2019.

ATO SEKVI-OUT. "Fanon and the Possibility of Postcolonial Critical Imagination." In *Living Fanon*, a cura di Nigel Gibson, 45–60. Londra: Palgrave Macmillan, 2011.

BENEVOLO, LEONARDO. *Storia della città. L'età moderna*. Bari: Edizione Laterza, 1982.

BOLTANSKI, LUC. *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*. Milano: Raffaello Cortina Editori, 2000.

COCCO, ENZO. "Pensare la città. Lo sguardo dei flâneur." *Bollettino della Associazione italiana di Cartografia*, n. 160 (2017): 58–68.

ENGELS, FRIEDRICH. *La questione delle abitazioni*. Roma: Editori Riuniti, 1988.

FOUCAULT, MICHEL. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino: Einaudi, 1993.

FOUCAULT, MICHEL. *Le parole e le cose*. Milano: Rizzoli, 1967.

KRACAUER, SIEGFRIED. *La massa come ornamento*. Napoli: Prismi, 1982.

KRACAUER, SIEGFRIED. "Uffici di collocamento." In *Strade a Berlino e altrove*, a cura di D. Pisani, 135–9. Bologna: Pendragon, 2004.

LEFEBVRE, HENRI. *La produzione dello spazio*. Roma: PGreco, 2018.

LEFEBVRE, HENRI. *La rivoluzione urbana*. Roma: Armando Editore, 1973.

MARX, KARL. *Il Capitale*. Torino: Utet, 2017. Vol. 1.

NIXON, ROB. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard: Harvard University Press, 2001.

PITCH, TAMAR. *Contro il decoro. L'uso politico della pubblica decenza*. Roma-Bari: Laterza, 2013.

POLANYI, KARL. *La grande trasformazione. Le origini economiche e politiche della nostra epoca*, traduzione italiana di Roberto Vigevani. Torino: Einaudi, 2010.

RUTTMANN, WALTER. *Berlino: Sinfonia di una metropoli*, Fox Film Corporation, 1927.

SANTAGATA, GIUSEPPE. "Eugène Atget – Maestri della fotografia." In *Maestri della fotografia*, 10 Aprile 2017. <https://fotografiaartistica.it/eugene-atget-maestri-della-fotografia/>

SAVIČIĆ, GORDAN, e SELENA SAVIČ. *Unpleasant design*. Belgrade: G.L.O.R.I.A., 2012.

SMARGIASSI, MICHELE. "Tra decoro e degrado, la fotografia a rischio." In *Fotocrazia. Evoluzioni e rivoluzioni nel futuro, nel presente e nel passato del fotografo*, 17 gennaio 2020. <https://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2020/01/17/pierpaolo-ascari-decoro-degrado-fotografia-urbana/>

SMARGIASSI, MICHELE. "Stregato dalla Luna. Guido e la qualsiasi." In *Fotocrazia. Evoluzioni e rivoluzioni nel futuro, nel presente e nel passato del fotografo*, 6 Marzo 2020. <https://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2020/03/06/guido-guidi-lunario-fotografia-paesaggio/>

SMARGIASSI, MICHELE. *L'immagine fotografica 1945-2000*. Torino: Einaudi, 2004.

SMITH, NEIL. *The New Urban Frontier. Gentrification and the Revanchist City*. Londra-New York: Routledge, 1996.

VENTURI, ROBERT, DENISE SCOTT BROWN, e STEVEN IZENOUR. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: MIT Press, 1972.

autori
— *authors*

Ana Aragão

Independent researcher | infoanaaragao@gmail.com

Architetta laureata alla FAUP di Porto (2009). Ha conseguito il Dottorato in Architettura alla Facoltà di Coimbra con una borsa FCT (2011-2014). Nel 2012 apre lo studio a Porto, dove prosegue la ricerca sulla città e gli immaginari urbani attraverso il disegno e l'illustrazione.

Architect graduated at FAUP, in Porto (2009). She got a PhD in Architecture at the Faculty of Coimbra with a FCT grant (2011-2014). In 2012 she started her own studio in Porto, where she continues her research on the city and urban imaginaries through design and illustration.

Michele Francesco Barale

Independent Researcher | michelef.barale@gmail.com

Giornalista e insegnante, Michele F. Barale consegue un Dottorato in Architettura, Storia e Progetto al Politecnico di Torino (2019). Prosegue le attività di ricerca in autonomia. Quale focus tematico preminente, le relazioni tra diritto proprietario e costruire, in ambito urbano e montano. Dal 2018 è editor di *in_bo*.

Teacher and journalist, Michele F. Barale holds a PhD in Architecture, History and Project at the Polytechnic University of Turin (2019). He pursues research activities on his own. As a major thematic focus, the relationship between property rights and building, in urban and mountain areas. Since 2018, he has been editor of in_bo.

Luigi Bartolomei

Università di Bologna | luigi.bartolomei@unibo.it

Dottore di ricerca in Composizione Architettonica. Studia le relazioni tra sacro e architettura, con particolare attenzione ai temi della liturgia cristiana, delle comunità religiose e ai processi di riuso del patrimonio ecclesiastico dismesso. È professore invitato presso la Facoltà Teologica dell'Emilia-Romagna. Membro del comitato di redazione de *Il Giornale dell'Architettura*, è direttore della rivista scientifica *in_bo*. Dal 2017 collabora con l'Ufficio Nazionale per i Beni Culturali Ecclesiastici e l'Edilizia di Culto della CEI.

PhD in Architectural Design. He studies the connections between the sacred and architecture, with a particular focus on Christian liturgy, religious communities, and the reuse of abandoned religious heritage. He is an invited professor at FTER. He is editor of Il Giornale dell'Architettura, and editor-in-chief of in_bo. Since 2017 he has been collaborating with the Italian Episcopal Conference.

Francesca Belloni

Politecnico di Milano | francesca.belloni@polimi.it

Ricercatore in Composizione architettonica e urbana al Politecnico di Milano, ha tenuto lezioni in diverse scuole di architettura e ha preso parte a numerosi congressi. È autrice di libri, saggi e articoli in riviste e atti di convegni. Parallelamente svolge attività progettuale, partecipando a concorsi nazionali e internazionali.

She is a researcher in Architectural and Urban Design at the Politecnico di Milano, she held lectures in various architectural schools, and took part in numerous congresses. She is the author of books, essays and articles in magazines and conference acts. Beyond the academic career, she carries out her architectural practice, taking part in national and international competitions.

Alessandra Carlini

Università degli Studi Roma Tre | alessandra.carlini@uniroma3.it

Architetto, PhD, svolge attività di ricerca e didattica su tematiche connesse alla composizione architettonica, alla valorizzazione del patrimonio culturale, alla progettazione museografica, all'architettura funeraria. Dal 2008 fa parte del gruppo internazionale di ricerca ICADA (International Centre for Architectural Design and Archaeology).

Architect, PhD, she carries out research and teaching activities on themes related to architectural composition, cultural heritage enhancement, museum design, funeral architecture. Since 2008, she has been a member of the International Center for Architectural Design and Archaeology (ICADA).

Chiara Finizza

Università degli Studi di Parma | chiara.finizza@unipr.it

Architetto e PhD Student "Architettura e città". Svolge attività professionale e di ricerca su temi di progettazione architettonica, valorizzazione del patrimonio culturale in cui le componenti di progettazione urbanistica, paesaggistica e architettonica si integrano e si completano.

Architect, Ph.D. Student "Design and City". She carries out professional and research activities on themes of architectural design, enhancement of the cultural heritage in which the components of urban, landscape and architectural design integrate and complement each other.

Klaske Havik

TU Delft | k.m.havik@tudelft.nl

Professoressa di 'Methods of Analysis and Imagination' alla TU Delft. Nella sua pubblicazione *Urban Literacy* (2014) propone un approccio letterario all'architettura. I suoi contributi sono stati pubblicati in riviste scientifiche, tra cui *OASE Narrating Urban Places* (2018) e *Architecture&Literature* (2007). È direttrice del *Writingplace Journal* e presidente dell'EU Cost Action *Writing Urban Places*.

Professor of Methods of Analysis and Imagination at TU Delft. In Urban Literacy (2014), she proposes a literary approach to architecture. Other publications include OASE issues Narrating Urban Places (2018) and Architecture&Literature (2007). She is editor of the Writingplace Journal, and chair of EU Cost Action Writing Urban Places.

Sara Marini

Università Iuav di Venezia | marini@iuav.it

Architetto, dottore di ricerca, è professore ordinario di Composizione architettonica e urbana presso l'Università Iuav di Venezia. Dal 2020 è coordinatore scientifico dell'unità di ricerca Iuav per la ricerca nazionale PRIN "Sylva".

Architect, PhD, is full professor of Architectural and Urban Design at the IUAV University of Venice. Since 2020 she is scientific coordinator of the IUAV research unit for national research PRIN "Sylva".

Herbert Natta

Independent researchers | herbert.natta@gmail.com

Ricercatore indipendente in Digital Humanities. Ha lavorato con il CNR e lo Spin Unit ÖU in progetti di ricerca interdisciplinari e internazionali, incentrati sulla mappatura dei fenomeni urbani.

Independent researcher in Digital Humanities and he has worked with the CNR and Spin Unit ÖU in interdisciplinary and international research projects focused on mapping cultural phenomena.

Giacomo Pala

Independent researcher | info@giacomopala.com

Architetto e assistente presso l'Istituto di Teoria dell'Architettura dell'Università di Innsbruck. Il suo lavoro si colloca all'intersezione tra teoria dell'architettura, design e filosofia della storia, nel tentativo di definire un rapporto tra tempo e progetto, attraverso metodi diversi.

Architect and assistant at Innsbruck University's Institute of Architectural Theory. His work is situated at the intersection of architecture theory, design and the philosophy of history, in the attempt of defining a relationship between time and design, using different methods.

Alberto Pérez Gómez

McGill University | alberto.perez-gomez@mcgill.ca

Professore di Storia e Teoria dell'Architettura presso la McGill University. E' conosciuto internazionalmente come autore di numerose pubblicazioni e libri.

Professor of History and Theory at McGill University. He is internationally known as the author of numerous articles and books.

Gianluca Poggi

Università degli Studi di Torino | gianluca.poggi@edu.unito.it

Studente magistrale in Filosofia presso l'Università degli Studi di Torino, conduce la sua attività di ricerca tra studi visuali e studi urbani. Membro di Altre Velocità, si occupa di progetti di educazione allo sguardo e scrittura critica in ambito teatrale e performativo.

Philosophy student at Università degli Studi di Torino, his research spans through visual and urban studies. Member of Altre Velocità, he is interested in projects of audience development and critical writing in performing arts.

Andrea Raičević

SASA - Serbian Academy of Sciences and Arts | andrea.raicevic@sanu.ac.rs

Laureata in Architettura (Università di Belgrado) e in Teoria delle Arti e dei Media (Università delle Arti di Belgrado). Lavora come curatrice presso la Galleria di Scienze e Tecnologia della SASA. È impegnata nella scrittura accademica ed ha esibito le sue fotografie e i suoi progetti durante due mostre collettive a Belgrado (Serbia).

Holder of Master degree in Architecture (University of Belgrade) and in Theory of Arts and Media (University of Arts, Belgrade). She works as a curator at SASA's Gallery of Science and Technology. She is engaged in academics writing and has exhibited her photographs and projects on two group exhibitions in Belgrade (Serbia).

ROBOCOOP

Independent researchers | info@robocoop.net

ROBOCOOP è un progetto di ricerca e sperimentazione artistica, nato nell'ambito dell'arte urbana ma attivo dal 2012 in quella contemporanea, che offre attraverso immaginari digitali e reali una chiave di lettura dell'attuale paesaggio architettonico ed urbano e della sua evoluzione, attraverso un approccio riflessivo, provocatorio e comparativo con il passato.

ROBOCOOP is an experimental and research art duo project with a background in architecture, currently living between Rome and London. Working mainly in the urban context of the city, their aim is using different tools – as installations, photographs, engravings, drawings etc - with a provocative approach.

Fatma Tanış

TU Delft | f.tanis-1@tudelft.nl

Si è formata come architetto a Istanbul e a Stoccarda. Ha conseguito le lauree magistrali in Storia e Conservazione dell'Architettura e Restauro del Patrimonio Culturale. Sulla base della sua carriera, ha iniziato la sua ricerca di dottorato sulla cultura portuale nel Dipartimento di Architettura alla TU Delft.

She trained as an Architect in Istanbul and Stuttgart. She holds Master's degrees in Architecture History and Conservation and Restoration of Cultural Heritage. Building on her background, she started her doctoral research on port city culture in the Department of Architecture at TU Delft.

Maria Valese

Università degli Studi di Roma "La Sapienza" | m.valese@gmail.com

Dottoranda alla TU Delft con una borsa da Giovane ricercatrice Marie Skłodowska-Curie presso l'HERILAND College. Ha lavorato con il CNR italiano e con lo Spin Unit ÖU in progetti di ricerca interdisciplinari e internazionali, incentrati sulla mappatura dei fenomeni urbani.

PhD Candidate at TU Delft as a Marie Skłodowska-Curie Early Stage Researcher at the HERILAND College. She has worked with the Italian CNR and the Spin Unit ÖU in interdisciplinary and international research projects focused on mapping urban phenomena.

Chiara Velicogna

Università Iuav di Venezia | c.velicogna@gmail.com

Ha da poco completato il Dottorato in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica all'Università Iuav di Venezia, con una ricerca principalmente incentrata sul lavoro di James Stirling a Londra. Ha lavorato come ricercatrice indipendente per l'Académie de France a Roma ed è attualmente titolare di una borsa di studio all'Università Iuav.

She has recently completed her Ph.D in History of Architecture and Urbanism at Iuav University of Venice. Her doctoral research has focused mainly on James Stirling's work in London and she has also worked as independent researcher for the Académie de France in Rome. She currently holds a research grant at Iuav University.

Matteo Vianello

Università Iuav di Venezia | mvianello@iuav.it

Architetto, è Ph.D. fellow all'Università Iuav di Venezia. Il suo campo di ricerca indaga il significato degli oceani per il progetto architettonico. È co-fondatore di Carnets, un progetto di ricerca sullo scenario dell'architettura europea.

Architect, is a Ph.D. fellow at University Iuav of Venice. His research field investigate the meaning of oceans for the architectural project. He is co-founder of Carnets, a research project on European architecture scenario.

traduzioni *translations*

Le città non sono fatte di soli mattoni. Verso nuovi rapporti tra architettura e narrazioni urbane

Matteo Vianello
Luigi Bartolomei

Gli ultimi decenni del XX secolo, contraddistinti da un incremento senza pari dell'abitare urbano, impongono una revisione della pratica e del significato della progettazione architettonica e della pianificazione urbana. Ciò che viene messo in discussione è la capacità narrativa del progetto, la sua potenzialità di afferrare lo *Zeitgeist* urbano e di incidervi, posto che questo sia ancora riconoscibile e sia uno, nella metamorfosi continua e nella frammentazione delle comunità urbane, rispetto alle quali, poi, la pianificazione dovrebbe ri-precisare la sua responsabilità etica. Il rapporto tra il progetto e le narrazioni che descrivono e producono lo spazio urbano, mostra oggi un equilibrio fragilissimo che complica ogni intervento. Considerare la città nelle sue metafore, per come essa viene detta o narrata, induce un'attenzione nuova sulla sua componente umana, una delicatezza inesistente quando, con la rivoluzione industriale soprattutto, la pianificazione si era risolta nella proiezione di logiche capitalistiche, fuori dall'intenzionalità di abbracciare i fenomeni spontanei del vivere urbano.

La complessità e talvolta la ritrosia che mostra oggi la pianificazione urbana nell'agire con decisione sul corpo delle città, deriva anche dalla buona pratica di piegarsi ad ascoltare le voci. Diversi esempi già mostrano come questo esercizio stia producendo una moltitudine di realizzazioni a correzione di precedenti dinamiche unilaterali, proiezione di stereotipi comuni o conseguenza di *clichés* sulle città e i relativi abitanti.

L'errore più comune è restringere la complessità delle narrazioni ad un solo racconto. Questo tentativo di semplificazione è di fatto una tentazione. Quando si enfatizza e si innalza una narrazione a strumento di *branding*, per esempio, la relazione potenzialmente costruttiva tra lo spazio e il progetto si trasforma sistematicamente nel suo opposto, ossia in un apparato che distorce e allontana le intenzioni dai risultati. D'altro canto, narrazioni unilaterali si possono anche produrre e non solo seguire: l'intenso e stratificato sistema di codici e regole che compongono lo strumento normativo di crescita delle nostre città si configura come narrazione. Un eccesso di rigidità, tende a portare le singole soggettività verso una sintesi oggettiva e univoca dei fenomeni urbani, verso la costruzione di modelli di città prefigurati, talvolta oligarchici o parziali.

Quale è allora il ruolo delle narrazioni rispetto al progetto architettonico e urbano? Quali mutamenti introduce la loro considerazione nella pratica del progetto e quali effetti potrebbe produrre? Con l'altissimo scopo, utopico ma significativo rispetto alle attuali tendenze, di riconciliarsi con la complessità della città contemporanea e i modi con cui essa viene narrata, questo numero della nostra rivista, *Raccontare la città*, ha identificato alcuni temi nel rapporto tra architettura e narrazioni con possibili ricadute operative ed etiche sulla dimensione del progetto d'architettura e di disegno urbano.

Concentrandosi sul rapporto tra architettura e vita delle comunità urbane, Alberto Pérez-Gómez descrive la possibilità che il progetto architettonico e urbano abbracci il linguaggio culturale degli abitanti delle città. Recuperando e annodando la struttura teorica degli studi di psicologia cognitiva e di storia dell'architettura, Pérez-Gómez sostiene la riscoperta dell'architettura come narratore delle pratiche e delle abitudini spontanee che si attuano nello spazio urbano. Questa posizione rivendica il recupero dell'etica nel progetto di architettura, mediante il coinvolgimento e l'interpretazione dell'ambiente culturale espresso dalle pratiche quotidiane dei cittadini. Oltre a delineare un nuovo orizzonte, la posizione di Pérez-Gómez sostiene indirettamente l'inadeguatezza dell'approccio modernista per un'architettura decontestualizzata che, dalla seconda metà del XX secolo, ha prodotto una divergenza ancora in atto tra forme dell'architettura e narrazioni delle comunità. I sintomi di una tale disconnessione sono stati evidenziati da altre esperienze in cui l'architettura è diventata prevalentemente uno strumento di potere politico. Questi casi testimoniano l'attrito tra proiezioni 'dall'alto' e costruzioni dal basso, sedimentazione dell'agire delle comunità urbane. In questo senso invitiamo a leggere la descrizione di Chiara Velicogna della progressiva serie di trasformazioni urbane realizzate a Parigi durante il governo di Francois Mitterrand, negli anni 80 del XX secolo, e la recensione di Chiara Finizzi e Gianluca Poggi riguardo la definizione e la comprensione dei codici percettivi e morali a fondamento del progressivo sviluppo delle politiche e delle norme di decoro urbano in opposizione a quelle di degrado.

Ancora intorno al confronto tra cittadini e potere, tra locale e globale, un punto di vista originale è suggerito dal saggio di Fatma Tanis e Klaske Havic che assume a caso di studio la città di Smirne osservando come l'attività commerciale del porto abbia prodotto un tessuto sociale minuto

e una peculiare cultura urbana, lungamente e lentamente sedimentata a partire delle famiglie originariamente coinvolte nell'attività mercantile portuale. Caso di particolare interesse, in cui gli interessi privati minuti conformano lo spazio pubblico e la sua percezione.

Al di là di una prospettiva collettiva, nuove relazioni tra pratica architettonica e narrazioni urbane potrebbero essere costruite anche dal punto di vista delle esperienze e dell'agire individuali. Proprio ora, mentre esce questo nostro numero, stiamo forzatamente assistendo ad uno stiramento delle narrazioni urbane in chiave individuale, come conseguenza di questa pandemia e della temporanea sospensione di tutti i fenomeni collettivi della città. Tuttavia, anche prima di questa circostanza, i condensatori delle produzioni e proiezioni di senso dell'abitare collettivo - ora i social, ieri la televisione - hanno incrementato e non diminuito l'individualizzazione dell'utenza, programmandola sia nel progetto dei contenuti che nella forma palmare dei dispositivi, finestre per viaggiare con lo sguardo e con i paraocchi dei nostri interessi, puntualmente censiti. I *new media* sono tuttavia anche i mezzi con cui la città si produce mediante l'accavallamento (non sempre l'intreccio) di una quantità senza precedenti di storie individuali, come hanno indagato Maria Valese e Herbert Natta attraverso il loro contributo.

A contrasto con le narrazioni egotiche di questi pseudo-viaggi, va letto il contributo di Sara Marini che considera il potenziale narrativo del viaggio, quando questo può aprirsi davvero alla novità e all'imprevisto. Esso si impone allora come esperienza sinestetica, tempo per una soggettivazione del rapporto con le cose, sia per la novità che il loro avvicinamento dischiude, sia per le novità che il viaggiatore scopre in sé stesso. Sono quest'ultime due dimensioni fondamentali, l'una esterna, l'altra intima, che si intrecciano inevitabilmente nel momento in cui - e c'è sempre quel momento - il viaggio diventa racconto. Allora esso si popola di quello che si è visto e di quello che non è apparso, che si è interpretato o forse solo immaginato per condividerlo con se stessi o con altri in un piano di verità superiore - o semplicemente diversa - da quello offerto da una descrizione oggettiva, impersonale, satellitare. Per il progetto d'architettura, il racconto del viaggio implica il superamento della semplice esperienza, verso terre nuove, che appaiono come territori fecondi ad una rinnovata dimensione dell'abitare.

In questo senso anche il *pro-gettare* può essere interpretato nella dimensione del viaggio. L'atto di prevedere e immaginare è esso stesso un viaggio che interrompe le condizioni spaziali esistenti, permettendo al progetto architettonico di narrare spazi inesplorati ma presenti, superando la fissità di quelle narrazioni nate da una prospettiva obiettiva e specialistica.

Il racconto di un viaggio, o meglio la lettura di uno spazio alla luce di un racconto è anche alla base del contributo di Alessandra Carlini che mostra una narrazione senza precedenti di uno degli edifici romani di Mario De Renzi, Palazzo Federici, attraverso il film di Ettore Scola *Una giornata particolare*.

Il racconto per inquadrature fotografiche dell'architettura urbana emerge anche dai lavori di Andrea Raicevic. Diverse tecniche fotografiche replicano il comportamento della memoria, permettendo alle immagini di produrre narrazioni urbane biografiche e personali. Una serie di sotto-multi esposizioni fotografiche replica le amnesie della mente, riproducendo l'archivio incoerente delle memorie e dei frammenti individuali.

Con la memoria fotografica della città introdotta da Andrea Raicevic si introduce e si sottolinea della narrazione la dimensione del tempo. Nel vorticoso mutare del palinsesto urbano vi è una dimensione che mostra maggiore inerzia al cambiamento e che può ammettere solo addizioni e scalfiture, mai severe e repentine demolizioni: è quanto Giacomo Pala chiama *paratopia*. Uno spazio di significati, aggrappato a quello materico come un organismo parassita o simbiotico che dà voce alle cose svelandole nei loro presupposti mitologici o ideologici. Nella *here-after city* descritta da Pala, del tempo emerge soprattutto la dimensione archeologica nella lettura dell'architettura della città come luogo di sedimentazione di ogni racconto, mito e narrazione. *Paratopia* come un vettore che enfatizza soprattutto la dimensione storica, ma che, proiettato nell'evo antico, in un tempo meno iniettato di scientismo, poteva illuminare anche il futuro della città, in prospettiva teleologica. La natura delle cose e il mito della loro fondazione non è solo la condizione della loro origine e della loro attuale presenza, ma anche il presupposto di ogni possibile uso e sviluppo futuro.

Parallelamente e in controcanto a Pala, Francesca Belloni affronta il ruolo del progetto effimero e performativo nel modificare narrazioni e comprensioni sedimentate dello spazio pubblico. Lo fa

a partire da *Manifesta 12* a Palermo, quando apparizioni effimere di interventi leggeri all'interno della città hanno confermato il ruolo dell'architettura rispetto alle narrazioni urbane: i contributi presenti in questo volume, all'intersezione con quest'ultimo permettono di asserire che non è tanto il *costruito*, bensì il *costruire* (anche scenari temporanei) il tassello elementare della narrazione con cui una città si narra e si proietta sul mondo. Le architetture permanenti si pongono come *opere aperte*, costruite e comprese entro sistemi di significazione distanti; le architetture effimere in questi sistemi di significazione costituiscono - piccoli o grandi - punti di snodo, ma è ovunque il costruire a presentarsi come nodo sintattico, figlio ed origine di un nuovo punto di vista, di una svolta in una delle possibili narrazioni.

Il progetto d'architettura sta alla privata narrazione dei luoghi quanto il costruire - per la determinazione pubblica e politica che esso necessita - sta alla loro comprensione collettiva. Se il progettare può essere proiezione di significati individuali, dimensione privata e personale, il costruire è inevitabilmente azione politica e prodotto corale, cosicché la relazione tra individuo e società nel ruolo di comparsa o protagonista dei racconti con cui la città si produce, è uno dei temi centrali di questo volume.

Infine, così come si dice che l'uomo del nostro tempo viva la socialità per appartenenze plurali, molteplici sono anche le narrazioni che lo vedono attore. L'intersezione tra le appartenenze genera situazioni strettamente individuali, amplificate dalla possibilità di partecipare di contesti lontani con la tecnologia offerta dalle comunicazioni virtuali. La scala del quartiere si confronta con quella dei distretti europei e mondiali di produzione di beni o di cultura per molti professionisti o accademici.

Oltre alla città in cui si vive, si è cittadini di una città globale, di cui sono manifesto il *collage* di architetture del disegno di Ana Aragão, copertina a questo numero, attualizzazione del tema iconico rinascimentale della città ideale. Rispetto a quelle però la prospettiva è accelerata e un camminamento centrale si comprende da dove provenga ma non si sa dove vada, lasciando ai bordi vecchie icone che sprofondano e nuovi tessuti organici e vernacolari che emergono. Altra differenza significativa rispetto ai modelli del rinascimento è l'assenza di un disegno innovativo. La città di Aragão è una collezione di monumenti e di tipi edilizi, compresi anche quelli dell'edilizia "a catalogo", ordinati come in un museo d'anatomia secondo scaffali che hanno perso la loro scala e la loro proporzione. Lo spazio è definito dalla relazione tra gli elementi, ma non è pacificato: unici modelli sono ancora quelli che appartengono al passato, quand'anche si riconosca che sono modelli inattuali. In questo ci è sembrato che il disegno che Ana Aragão ha offerto alla nostra rivista fosse una metafora esasperata o provocatoria - ma non falsa - del nostro tempo.

Temiamo però che quell'infrastruttura centrale, monumentale e univoca, per quanto sconnessa, non sia nella realtà ben individuabile ma piuttosto riconoscibile solo a distanza e a posteriori, a partire dal fascio che disegnano molti separati cammini tra le macerie di diversi e distanti riferimenti culturali venuti improvvisamente a essere prossimi.

Dalla caduta dell'approccio modernista sulla pianificazione, è ormai acquisito che la costruzione dell'identità urbana sia un fenomeno plurale, seppure la maggior parte degli attori vi partecipi inconsciamente. La città e la sua immagine si rivelano come la più ampia e complessa costruzione collettiva: opera di cittadini, architetti, istituzioni, politici, investitori, imprenditori, realtà associative e del terzo settore, ecc.

Ora, se in questa costruzione collettiva non solo e non tanto il costruito quanto piuttosto il costruire costituiscono punti di snodo, è il paradigma del progetto e del progettista che devono mutare verso nuove figure e modelli, meno autoreferenziali e autoriali e maggiormente dialogici e politici. Altrettanto il progetto dovrà sempre più focalizzarsi sulle componenti di processo per essere davvero incisivo. Anziché super-imporre, il ruolo dei progettisti pare si avvii ad essere quello di una figura di mediazione, tra le molte narrazioni che individuano il profilo di un contesto e i desideri privati e collettivi dei suoi abitanti.

Narrazioni, linguaggio, architettura e città

Alberto Pérez-Gómez

PAROLE CHIAVE

linguaggio; storia dell'architettura; cultura; narrazioni; comunità urbane

ABSTRACT

Il saggio offre una prospettiva alternativa sul tema delle narrazioni urbane, stabilendo legami tra la città, teorie della psicologia cognitiva e storia dell'architettura. Ormai trascurato sotto una prospettiva storica, il potere delle narrazioni in architettura viene quindi indagato alle sue radici più intime. Il documento riesce in questo lavoro attingendo alle teorie della psicologia cognitiva e semiotica, gettando luce sull'architettura attraverso i suoi utenti. L'individuo nella società, la costruzione della propria soggettività e le contaminazioni intersoggettive proprie delle comunità urbane sono fenomeni intrinsecamente legati all'ambiente urbano, in una continua interazione tra azioni e abitudini, tra fenomeni e consolidata, consolidando la costruzione delle narrazioni. Emerge così un nuovo spazio per l'architettura. Uno spazio che non solo sostiene come rifugio ma influenza anche queste abitudini, partecipando attivamente al processo di formazione allo storytelling urbano.

Così, come parte di un tutto, l'architetto trova il suo posto nelle narrazioni culturali contemporanee, abbandonando l'idea deterministica di un creatore in grado di sfruttare e sistematizzare la complessità urbana attraverso dei parametri.

La ricerca dell'unione tra linguaggio e architettura viene poi indagata in episodi selezionati della storia dell'architettura, evidenziando la presenza di questo rapporto, da sempre trascurato dalla modernità.

Le conclusioni dell'autore sostengono un ritorno del linguaggio come il territorio culturale su cui impostare nuove implicazioni dell'architettura. Al di là della sua dimensione etica, al di là dell'unica capacità espressiva delle sue forme, l'architettura può diventare contemporanea riscoprendo la potenza del suo linguaggio.

2020: A Space Odyssey

Sara Marini

KEY WORDS

Journey; Narrative; Covid-19; City; Domestic

ABSTRACT

The narrative of the journey has reconfirmed itself as a fundamental tool for narrating spaces, gaining new forms during the global pandemic. In a parallel between cinema, architecture and literature, the essay approaches some forms of travel through five paragraphs, making a scalar journey that from the unknown extraterrestrial magnifies the city and the territory, and then focuses on the domestic space. Between these heterogeneous cases, it emerges a common point, namely the dual nature of real or fictitious, introverted or extroverted, which characterizes the narrative of a contradictory coexistence of opposites.

Thus, understood as a recording of a place, the journey could not be just a trajectory that crosses territories, but a non-linear path characterized by flashbacks and fast-forwards. The destination seems often absent or uncertain, resembling the indefinite and unknown situation of the current scenario of the global pandemic of the Covid-19. The state of emergency has suspended and altered the city's narratives, subverting the narrative of urban and domestic space and witnessing a radical mutation of the known relations, scales and dimensions. Surrounded by a collective pandemic narrative, we now live introspective and individual journeys. If the conditions for the fruition of space are now compromised, the desire to travel to new unknown worlds continues, precisely through the narratives, stories of territories that have not been known physically.

Here-after City

Giacomo Pala

PAROLE CHIAVE

tempo; spazio; narrazioni urbane; paratopia; identità delle città

ABSTRACT

Il saggio teorizza il rapporto tra la narrativa e la città facendo riferimento alla dimensione del tempo e al suo rapporto con lo spazio, cercando la pertinenza delle narrazioni urbane nel dibattito architettonico contemporaneo.

Come elementi cruciali e fondanti dello spazio urbano, le narrazioni sono in grado di sottolineare una nozione complessa di tempo, caratterizzata dalla sovrapposizione di fatti immaginari e storici, di percezioni collettive e individuali. Così, dall'interazione tra l'identità singolare della città e le molteplici soggettivizzazioni prodotte dai loro abitanti, alla coesistenza di miti e storia, le narrazioni regolano un luogo immateriale, percettibile attraverso l'entità tangibile dell'architettura. Adottando il termine 'paratopia' (letteralmente dall'antico greco 'un luogo oltre'), il documento sottolinea l'identità della città considerandola come un contesto complementare a quello fisico, caratterizzato sia dalla dimensione spaziale che temporale: il luogo attraverso il quale la città esplicita la sua identità. Mentre le narrazioni delle città contemporanee sembrano sfidare il luogo immateriale delle narrazioni a favore di una prospettiva più scientifica e performativa, la rilevanza della "paratopia" deve essere riconsiderata. Se si riflette sulla rilevanza del mito nella fondazione delle città più importanti della storia, questa intersezione spazio-temporale potrebbe tornare al centro dei dibattiti urbani, diventando un'occasione per riconsiderare il ruolo dell' 'epico' all'interno dell'identità urbana.

Looking Around, City and Architecture Among *Flâneur*, *Micro-récits* and Paranarrative

Francesca Belloni

KEY WORDS

Grands récits; Narrative hermeneutic; Urban Paradigms; Temporary Events; Urban Architectural Projects

ABSTRACT

Provided that, as Paul Ricœur says, architecture means to space what narrative means to time, then it would be useful to question the condition of Lyotard's grands récits in regard to the articulated phenomenology of the contemporary city. Moreover, there would be need for investigation into the reasons behind the increasing difficulty in implementing long-term strategies of intervention (namely linked to the lasting nature inherent in architectural facts) capable of transforming, if not even defining from their conception, the spatial and architectural qualities of urban places; of triggering narratives capable of constructing or reconstructing their memory; of "making the absent present", taking charge of urban complexity and its incessant mutations.

Bearing in mind the above issues, the role of temporary practices and site specific events, with their ability to affect urban narrative, is presently investigated, focusing on the opening of new chapters or the unexpected identities that are often produced. Tracking some particularly significant temporary events, which in some ways represent allegorical tales, some solid projects will also be looked into, with particular regard to the artistic ones, which have managed to trigger new narratives and, from them on, to affect the significance of some given places, to translate their meaning within a properly architectural frame.

The Narrative of the Compact City. Mario De Renzi through the Sequences of *A Special Day*

Alessandra Carlini

KEY WORDS

Palazzo Federici; Mario De Renzi; Ettore Scola; Housing block; Architectural design

ABSTRACT

Mario De Renzi is the architect of Palazzo Federici (Rome, 1931-1937), "[...] perhaps the most gigantic partner house", as Italo Insolera defined it. He identifies, in the construction of the block, the elementary unit of a compact city that takes shape through the design of the urban block.

*In order to focus on the distinctive characteristics of this urban model and to investigate the relationships between narratives and city, the evocative capacity of the cinematographic language will be exploited by commenting on some sequences of *A Special Day* (1977). In the film by Ettore Scola, entirely set inside Palazzo Federici, courtyard, entrance halls, distribution cores and crowning terraces with their drying racks become places capable of explaining the relationships of exchange and interdependence between private living spaces and collective spaces for meeting (in a time) when density returns to interest the design of the contemporary city and urban practice is marked by a renewed attention to the development models that refer to the compact city.*

Racconti di Izmir: Uno studio narrativo sull'influenza delle famiglie di commercianti sullo sviluppo territoriale della città portuale

Fatma Tanış
Klaske Havik

PAROLE CHIAVE

metodo narrativo; architettura delle città costiere; trans-culturale

ABSTRACT

Questo contributo tratta dell'uso di un metodo narrativo per l'indagine del patrimonio culturale. Le storie narrate contengono un grande potenziale per rivelare le tracce fisiche delle pratiche socio-spaziali. In questo studio, indagiamo il ruolo delle pratiche interculturali nelle città portuali per offrire una migliore comprensione dell'influenza delle attività commerciali e sociali di un porto sulla costruzione culturale delle città. Ci siamo concentrati sulla città portuale di Izmir nel Mediterraneo orientale e abbiamo studiato le storie e le tracce della famiglia Whittall, impegnata nel commercio internazionale. Mettendo in relazione il materiale di archivio, visivo e narrativo, con gli spazi urbani e domestici della vita quotidiana di questa famiglia di mercanti, abbiamo costruito una narrazione immaginaria che restituisce l'impatto di uno specifico gruppo sociale sullo sviluppo urbano della città, nei suoi waterfront e nella sua periferia. Spesso non si comprende la reale estensione geografica delle attività legate ad un porto, né sulle mappe governative, né nelle ricerche esistenti sulle città portuali, che spesso si limitano ad analizzare le sole aree dei waterfront. Lo studio tenta quindi di comprendere le tracce del porto, oltre il porto stesso. Il metodo narrativo ci ha permesso di porre in evidenza gli elementi tangibili e intangibili del patrimonio culturale di Izmir. In questo modo, abbiamo dato alcune indicazioni per la sua conservazione e valorizzazione. A livello metodologico, traducendo materiale storico d'archivio in una narrazione immaginaria combinata, abbiamo fornito una nuova prospettiva sul metodo narrativo che include diverse informazioni spaziali, dalla scala urbana a quella domestica.

Narrative urbane digitali: le immagini della città nell'era dei *big data*

Maria Valse
Herbert Natta

PAROLE CHIAVE

digitale; dati; visualizzazione; social network; GIS

ABSTRACT

La presenza e utilizzo delle tecnologie digitali nelle aree urbane genera una crescente quantità di dati. Questa nuova conoscenza da un lato assegna alla città la nuova immagine post-umana di sistema smart; dall'altro rivela una polifonia di fonti, che interferisce con la struttura narrativa della città, aumentandone la complessità e moltiplicandone sia le possibilità di esplorazione, sia quelle di gestione e pianificazione.

Infatti, l'integrazione di strumenti digitali per la raccolta, analisi e visualizzazione di dati permette di simulare possibili scenari di trasformazione; ma qual è la relazione tra questo sistema di parametri fluttuanti e lo spazio fisico della città? Queste molteplici possibilità virtuali come trasformano la narrativa urbana?

L'intersezione tra mediazione digitale e spazio fisico (urbano) è l'oggetto di questo articolo, che si sviluppa a partire da una prospettiva interdisciplinare, tra narratologia e urbanistica. I tre progetti che proponiamo sono esperimenti sviluppati in contesti urbani diversi (San Pietroburgo, Bologna e Barcellona), ma significativi di come le tecnologie digitali trasformano la rappresentazione della città.

A San Pietroburgo abbiamo lavorato sul paesaggio (semantico) della città attraverso i dati di Instagram, a Bologna abbiamo seguito le tracce (digitali) della comunità temporanea degli studenti, indagando l'interazione e interferenza tra la 'university' e lo spazio fisico urbano; a Barcellona abbiamo analizzato un frammento urbano (La Rambla) come un microcosmo di dati.

Ville, symbolique, forme, projets: la comunicazione dei *Grands Projets* a Parigi negli anni '80

Chiara Velicogna

PAROLE CHIAVE

storia dell'architettura; progettazione urbana; Parigi; politiche culturali; dibattito culturale

ABSTRACT

Riconoscendo la situazione esemplare della città di Parigi per quanto riguarda l'architettura, iniziata con i lavori per il Beaubourg e realizzata in maniera più completa con la campagna degli anni ottanta per la costruzione di nuovi edifici monumentali, strategicamente collocati nel cuore della città storica, un gruppo di architetti francesi fonda nel 1985 l'associazione "Ville et Projets", il cui obiettivo dichiarato è quello di rianimare il dibattito pubblico riguardante l'architettura e la città. I progetti, sia come singole entità sia come intervento unitario, rappresentano un elemento chiave delle politiche urbane di Mitterrand e costituiscono, in virtù della loro collocazione e del coinvolgimento di architetti di fama internazionale, una potenziale fonte di dibattito. Se la comunicazione ufficiale da parte del Ministero della Cultura francese è tesa a coinvolgere diversi media (radio, televisione) nella presentazione degli edifici, l'associazione intende lavorare sul fronte del dibattito culturale, restituendo al linguaggio architettonico e alla sua relazione con la città una posizione cruciale. Gli architetti ritengono infatti necessario stabilire una narrazione in prima persona delle più recenti trasformazioni urbane di Parigi. Il presente contributo intende dipanare questa narrazione, esplorando il ruolo dell'associazione nel panorama culturale e la sua influenza, oltre a rilevare il grado in cui le sue ambizioni siano effettivamente state realizzate, aprendo nuovi interrogativi sul ruolo dell'architettura e la sua auto-rappresentazione nel contesto della città contemporanea.

La città ideale

Ana Aragão

PAROLE CHIAVE

città ideale; illustrazione urbana; architettura della città; teoria dell'architettura

COMMENTO

Una prospettiva popolata di monumenti, dove coabitano architetture iconiche summa di modelli di città progettati, immaginati, talvolta effimeri, spesso auspicati. È un collage di citazioni, prima ancora che di città e architetture, a partire dal formato e dalla rua direita in esplicito dialogo con le tavole umanistiche.

La cidade ideal di Ana Aragão evoca i temi portanti della teoria della città. Il rapporto tra modello e architettura è centrale: ogni architettura può essere, in quanto proiezione dell'abitare individuale, sintesi e unità di misura del modello di città, dove distribuzione domestica e infrastruttura urbana coincidono o si sovrappongono. È l'architettura della città.

L'illustrazione porta inoltre in evidenza il tema della stratificazione, la compresenza sincronica di modelli elaborati in un arco temporale esteso. Narrazioni giustapposte, in conflitto, che si escludono e si compenetrano. Un tessuto composto di modelli urbani eterogenei per tipologia e cronologia, che appaiono in un continuum a formare la complessità urbana.

Vi è infine lo sguardo dell'osservatore, protagonista attivo e passivo della città: è il progettista che attinge a piene mani da un archivio a cielo aperto, lo studente appassionato e stregato dalla diversità, l'urban dweller che la abita senza una necessaria coscienza critica, il turista passeggero e temporaneo. Cosa resta, nel quotidiano, delle narrazioni che supportano o veicolano ideali e modelli?

B.

ROBOCOOP

PAROLE CHIAVE

macerie; conflitto tra narrazioni; collages; catastrofe; modernità, storia

COMMENTO

Una serie di quattro immagini, accompagnate da un testo in tre atti, mette in scena la storia di una città e del suo doppio, ricostruito successivamente ad un terremoto. Partendo dall'immagine di una città colpita da un trauma, i collages di ROBOCOOP ricostruiscono i frammenti delle sue rovine, riaprendo il destino degli edifici, sia moderni che antichi. La scossa del suolo su cui si fonda la città costruisce due forme urbane: la prima è ciò che resta, cicatrici sulle quali gli autori depongono un velo dorato; la seconda è la ricostruzione permessa dalla tabula rasa del terremoto, una città nata da un passaggio laterale che consente lo svolgimento (senza i vincoli della prima forma urbana) di una città moderna, tecnologica, efficiente. Nella narrazione di questo doppio urbano, gli autori trovano l'occasione per materializzare la sovrapposizione, talvolta contraddittoria e conflittuale, delle narrazioni urbane che investono la città contemporanea e storica. Scegliere cosa conservare, cosa dimenticare, come sovrascrivere l'antico per insediare il presente ed il futuro: nelle immagini di ROBOCOOP la parola 'catastrofe' torna alla sua etimologia greca. καταστρέφω, capovolgimento, movimento che racconta un punto di flesso irreversibile, capace di risollevare (come l'onda tellurica) sommersi antichissimi. dopo il terremoto, niente sarà più come prima. Lo scritto in tre atti accompagna attraverso memorie personali, macerie, sogni le quattro immagini, completando la costruzione di una narrazione globale capace di abbracciare i destini delle due città.

Ricordi della città

Andrea Raičević

PAROLE CHIAVE

spazio urbano; fotografia; memoria; storia; narrazione

ABSTRACT

Il progetto indaga la relazione tra le capacità della fotografia di documentare in modo obiettivo frammenti di realtà materiale (parametri di misurazione quali colore, scala, luce e ombra) e di evocare esperienze soggettive, come nel campo della memoria, in dialogo con ciò che è già noto.

Attraverso una moltitudine di foto di contesti urbani, il progetto esplora l'uso del mezzo fotografico come mezzo per produrre narrazioni urbane. Le illustrazioni sostengono che la multivalenza delle interpretazioni della storia e della memoria non è possibile solo attraverso il testo e la trasmissione verbale, ma anche attraverso l'immagine.

I fatti e le memorie personali di ogni scatto sono riportati alla multi-dimensionalità in un continuo processo di sovrapposizione di varie esposizioni in spazi diversi. Il processo crea successivamente nuove immagini che contengono informazioni grafiche a più livelli sulla variabilità temporale e geografica dell'ambiente urbano.

I risultati assumono la forma di nuovi paesaggi urbani indipendenti e non ancora esistenti. Ognuna di loro è al contempo apparizione - jamais vu - e una cartolina di sogni lucidi. Ed entrambi servono come premessa per i futuri ricordi della città.

Postcards and Enclosures: The Policies of Urban Décor Between Body, World and Narrative

Chiara Finizza
Gianluca Poggi

PAROLE CHIAVE

Unpleasant Design; Public Décor; Punitive City; Perceptive Enclosures; City Images

ABSTRACT

*This paper runs through the analysis of public décor policies, starting with the book *Corpi e recinti. Estetica ed economia politica del decoro* by Pierpaolo Ascari and the paper *Tra decoro e degrado, la fotografia a rischio* by Michele Smargiassi, both presented during the seminar *Dibattiti contemporanei. Fare città e politiche della percezione*, held on 30th April 2020 as part of Andrea Borsari's "Aesthetics for the City" course, as part of the Advanced Design program of the Department of Architecture at the University of Bologna. In the first part, the function assigned to the aesthetic dimension within the framework of quality of life policies is examined. As a device of exclusion and assimilation of space and its dwellers, these policies point out the connections between moral judgment and aesthetic perception of what remains outside of the processes of capital valorization. Following authors such as Karl Marx and Friedrich Engels, Siegfried Kracauer, Michel Foucault, Frantz Fanon and other contemporary thinkers, the effects of urban décor on the body/world dialectic are explored, between spatializing morality and moralizing space. In the second part, the relationship between the production of discourse of urban décor and its visual narration is addressed. Photography reclaims a privileged yet ambiguous relationship with the metropolis, between rejection and celebration of urban landscape, subjected to processes of haussmannization. A review of photographers exemplifies alignments and pitfalls within the binary scheme urban décor/decay.*

Review of the Seminar *Dibattiti Contemporanei. Making Cities and Policies of Perception*.

Raccontare
Narrating **la città**
the City

in_bo Vol. 11, n° 15 pone l'attenzione sul rapporto tra narrazioni e città, indagando il ruolo attuale di uno strumento e la sua capacità a farsi supporto delle pratiche urbane. I contenuti del volume spaziano da saggi brevi ad invito, articoli scientifici e lavori visuali, tentando di esplorare e tracciare nuove traiettorie sulla quale basare il futuro del rapporto tra il progetto di architettura, le narrative ed i fenomeni urbani.

in_bo Vol. 11, n° 15 focuses on the relationship between narratives and cities, investigating the current role of narratives as a tool and their ability to support urban practices. The contents of the issue range from short commissioned essays, scientific articles and visual works, with the purpose to explore and to trace new trajectories on which to base the future of the relationship between architectural design, narratives and urban phenomena.